

FACULTAD DE CIENCIAS
ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES



Instituto de Investigaciones Feministas

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS FEMINISTAS



MANUELA BALLESTER Y GERDA TARO: MUJERES,
ARTE Y POLÍTICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

NOMBRE Y APELLIDOS: MARÍA DE LA O CAMPELO TENOIRA

TUTORA: MARIÁN LÓPEZ F. CAO

FECHA DEFENSA: 25 de septiembre de 2013

CURSO ACADÉMICO: 2012-13

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero hacer constar mi agradecimiento hacia la directora de este Trabajo Fin de Máster, Marián López F. Cao, por la confianza depositada en el proyecto.

Asimismo, me gustaría dar las gracias a mis compañeras y compañeros, así como a las profesoras del máster por compartir generosamente sus conocimientos a lo largo de estos meses.

Quiero agradecer a Rosa Benítez y, especialmente, a Juan Albarrán su apoyo constante. Gracias, por último, a mi madre, porque siempre sabe esperar.

ÍNDICE

- 1. UNA CUESTIÓN DE GENEALOGÍAS, *p.* 7**
- 2. MANUELA BALLESTER: COMPROMISO Y RESISTENCIA, *p.* 23**
- 3. GERDA TARO: AUTONOMÍA PERSONAL Y COMPROMISO, *p.* 39**
- 4. BALLESTER Y TARO, ENTRE LA MILITANCIA POLÍTICA Y EL COMPROMISO
SOCIAL: A MODO DE CONCLUSIÓN, *p.* 59**
- 5. BIBLIOGRAFÍA, *p.* 75**

1. UNA CUESTIÓN DE GENEALOGÍAS.

La construcción de genealogías es una labor que debe ejercerse de una manera mantenida en el tiempo desde todos los ámbitos en los que se desarrolla el pensamiento feminista. Para las historiadoras y críticas feministas del arte, en el ámbito anglosajón, esta ha sido una tarea muy presente en todos sus estudios. Linda Nochlin ya sentaba las bases en 1971, cuestionando la falta de referentes femeninos en el campo artístico. A la pregunta lanzada por Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”¹ le siguieron nuevos interrogantes que abrieron varias líneas metodológicas: desde el método contributivo, centrado en la recuperación de nombres y obras de artistas mujeres, inaugurado por Ann Sutherland (Nochlin y Sutherland, 1976); pasando por el estudio clásico de Whitney Chadwick (1992) *Mujer, arte y sociedad*, en el que la historiadora norteamericana se cuestionaba las categorías tradicionales de la historia del arte, o la crítica y la búsqueda de nuevos cánones propuesta por Griselda Pollock (1999); hasta el desarrollo de la subjetividad performativa que tanto impacto ha tenido en el ámbito de la creación artística y en cuyo tratamiento ha jugado un papel fundamental la obra de Judith Butler (2011, [1990]) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Sin embargo, tal y como explica la historiadora de arte Patricia Mayayo (2013) la construcción de genealogías en la tradición feminista es una tarea todavía pendiente para los y las historiadoras del arte en el territorio español.

Apuntes metodológicos.

La siempre compleja tarea de trazar genealogías ha sido analizada a lo largo de su trayectoria intelectual por Griselda Pollock, especialmente en la investigación llevada a cabo con Rozsika Parker *Old Mistresses. Women Art and Ideology* (1989, [1981]) y en su artículo “Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?”² (1994). Partiendo del feminismo como hecho histórico y posicionamiento político, la historiadora inglesa plantea una serie de cuestiones referidas a la metodología más apropiada a la hora de construir una historia del arte feminista: ¿Se contenta la historia del arte con descubrir mujeres artistas y revalorizar su contribución al arte universal? ¿Es suficiente estudiar las condiciones históricas que desvelen por qué las mujeres se han visto

¹ El texto original “Why Have there Been No Great Women Artists?” fue publicado en *Art News*, enero 1971, pp. 22-29. Reimpreso en *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row. Para este trabajo se ha tomado como referencia la versión en español de 2007.

² Originalmente “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?”, fue publicado en Mathilde Ferrer e Yves Michaud (dirs.), (1994). *Feminisme, art et histoire de l’art*. Paris: École national supérieure des Beaux Arts. El texto consultado en español está disponible en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#3>.

relegadas a una posición de subordinación en el sistema patriarcal? ¿Cómo analizar la significación de sus obras sin caer en el discurso masculino, es decir, sin limitar a las mujeres a la diferencia? ¿Cómo, entonces, concebir una manera de pensar las relaciones de diferencia sin reafirmar el régimen patriarcal? ¿No se trata más bien de llevar a cabo una verdadera intervención feminista en la disciplina de la Historia del Arte, a fin de revelar el sexismo estructural del discurso patriarcal de la diferencia sexual?

Junto a Rozsika Parker (1989, [1981]), Pollock constataba que no es la historia sino el complejo concepto de ideología, como representación del mundo en función de los intereses de una clase o de un grupo social particular, la responsable de la ausencia de las mujeres en la historia del arte. En este sentido, si los mecanismos de transmisión ideológica son las estructuras institucionales (universidades y academias, colecciones de museos, exposiciones, bienales, galerías y ferias de arte, etc.), espacios donde las artistas continúan estando infrarrepresentadas³, entonces parece pertinente contribuir, en la medida de lo posible, a reconstruir una genealogía feminista del arte en el territorio español.

Escribían Teresa Alario y Ana de Miguel (2007: 202), en el catálogo de la muestra *Kiss Kiss Bang Bang*, que “reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionalidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia”. En este mismo sentido, el historiador Juan Vicente Aliaga (2013) afirma que en el contexto español, donde la guerra civil, el exilio y el franquismo han contribuido a oscurecer y dispersar aún más el legado cultural de las mujeres, esta labor se revela especialmente necesaria.

De este modo, la presente investigación trata de aproximarse a la vida y el trabajo que, durante la guerra civil española, realizaron la artista valenciana Manuela Ballester y la fotógrafa alemana Gerda Taro, para trasladarlas a lo que Michelle Perrot denominó “el escenario de la historia”⁴ desde donde plantear una serie de preguntas acerca de su identidad, de su quehacer, de su propia percepción de la realidad, de su participación en los conflictos, y de su contribución al cambio o a las permanencias de las relaciones de género y el pensamiento feminista.

De tal forma que, la selección de estas dos artistas se debe no sólo a las coincidencias

³ En el Estado español pueden consultarse los informes realizados por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), disponibles en <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes> y el libro editado en 2012 por la misma asociación *Mujeres en el sistema del arte en España*, así como la publicación de Asunción Bernárdez Rodal, Antonia Fernández Valencia y Marián López F. Cao (2012a).

⁴ Cit. Pilar Ballarín (2001: 16).

espacio – temporales, sino también a que sus producciones plásticas durante la guerra civil española se insertan en lo que podría denominarse como “arte de guerra”: carteles, producciones fotográficas e ilustraciones que llenaron las revistas y la prensa gráfica para informar sobre la contienda en España; una hacia dentro (Ballester) y otra hacia fuera (Taro). Es decir, sus trabajos compartieron una misma función social: la difusión de información y la construcción de una conciencia; y un mismo concepto: el compromiso del artista con los enormes cambios sociales de su tiempo.

A su vez, este enfoque facilitará una aproximación al pensamiento y la conciencia feministas durante uno de los periodos de la historia contemporánea más estudiados⁵, y permitirá rastrear, por qué no, la existencia de un pensamiento feminista en España⁶, que ya algunas autoras han puesto en valor. Del mismo modo, se realizará una aproximación a los problemas de identidad y las relaciones de género impuestas por la sociedad que Ballester y Taro mantuvieron con sus respectivas parejas sentimentales y artísticas, Josep Renau y Robert Capa. Así, se trabajará con dos paradigmas de las relaciones entre el sexo y la creatividad, de las complejidades de estas asociaciones y colaboraciones en un contexto creativo y social y un sustrato ideológico compartidos. Dos modelos de relaciones personales, que aunque se establecieron de forma diferente en el caso de cada una de estas artistas (Ballester fue la ausencia femenina bajo el genio masculino; Taro mantuvo una relación profesional en igualdad con Robert Capa), han sido situadas por la historia en un mismo plano: a la sombra de los grandes nombres masculinos que las acompañaron. Como se verá más adelante, los paralelismo y coincidencias que se dan entre Ballester y Taro se separan en el matiz diferenciador de su origen: España y Alemania. Orígenes diversos que brindan la posibilidad de estudiar perspectivas diferentes, desde dentro y desde fuera, de un mismo acontecimiento: la guerra civil española.

Analizar la posible conciencia feminista de estas mujeres y la presencia de ésta en sus obras producidas durante la guerra civil, marcadas por su función social, permitirá reconstruir un pequeño fragmento de una genealogía de la historia del arte español, pero

⁵ A pesar de que la guerra civil española ha suscitado numerosos estudios y se han publicado más de quince mil libros sobre ella, las investigaciones llevadas a cabo por el Colectivo 36 (1986: 337) confirmaban que “las mujeres como objeto de conocimiento histórico en sí mismas o en relación con la sociedad en la que se hallan insertas son las grandes ausentes en la inmensa literatura sobre la guerra civil”. No obstante, Ángela Cenarro afirmaba en 2006 que en los últimos años la participación de las mujeres en la guerra civil española ha sido objeto de una atención cada vez mayor, como se puede comprobar en la bibliografía aportada para este trabajo.

⁶ La existencia de un pensamiento feminista español, independiente del anglosajón y francés, y con rasgos propios, ha sido defendida por historiadoras como Aurora Morcillo (2012) y Gloria Niefra (1991). Asimismo, las recientes publicaciones de Anna Caballé (2013) y de Roberta Johnson y Maite Zubiaurre (2012), que recogen la historia y la teoría del pensamiento feminista en España, apuntan en esta misma dirección.

también encontrar los cambios y continuidades en la tradición feminista que se estaba produciendo en este momento histórico y que, en el caso español, quedaron truncadas por la posterior dictadura.

“Otra” historia de la guerra civil.

El golpe militar del 18 de julio de 1936 y el posterior estallido de la guerra civil supusieron profundos cambios en la vida de la sociedad española, pero también en la conciencia internacional. Aunque es frecuente tratar este conflicto desde la visión de dos bandos opuestos⁷, las causas, desarrollo y consecuencias del conflicto bélico español fueron el producto de una complejísima situación política y económica, así como de una serie de tensiones sociales que se venían produciendo en España desde mediados del siglo XIX⁸. No obstante, Helen Graham (2007: 12) aclara que la guerra civil española fue un fenómeno intrínsecamente europeo, pues aunque las tensiones dentro de la sociedad española tuvieron un origen interno, la polarización sobre temas como el sufragio universal, las reformas sociales y la redistribución de la tierra y el poder económico en el campo no eran específicas de España; como tampoco lo eran las guerras culturales libradas por la reforma secularizadora, y entre el urbanismo cosmopolita y una sociedad rural muy tradicional. Las supuestas “soluciones” al conflicto español también encierran todas las características de las recetas monolíticas impuestas en otros lugares por otros regímenes fascistas y cuasi fascistas de Europa. Este contexto compartido ofrece la clave para entender por qué la guerra civil causó un impacto tan grande más allá de España y por qué siguen abiertas algunas de sus heridas.

La sublevación militar, que pronto sería dirigida exclusivamente por el general Franco, se propuso detener la democracia política de masas que se había puesto en marcha por los efectos de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa, y se había acelerado por los subsiguientes cambios sociales, económicos y culturales de las décadas de 1920 y 1930. En este sentido, el alzamiento militar contra el orden democrático y constitucional de la Segunda República de España fue el equivalente al golpe de estado fascista que ocurrió tras la llegada al poder de Mussolini en Italia (1922) y Hitler en Alemania (1933), y cuya intención era también controlar procesos similares de cambio social, político y cultural. De entre los factores que resultaron cruciales para el estallido de la guerra civil

⁷ Como explica Helen Graham (2007: 18): “Pese a la difusión de ideas sobre «las dos Españas» dispuestas a enfrentarse el 18 de julio de 1936, «nosotros» y «ellos» fueron categorías creadas por el violento experimento de la guerra y no existían como tales antes de ella”. Este aspecto ha sido también tratado por Paul Preston (1998) y (2011a) y Ronald Fraser (2007, [1979]).

⁸ Sus antecedentes políticos, económicos, sociales y culturales han sido desarrollados por Paul Preston (2011a) y Helen Graham (2007).

(económicos, el credo religioso y la autoridad de la Iglesia Católica en España y el papel del ejército), cabe destacar que el tardío y desigual desarrollo económico en España propició que, en la década de 1930, el golpe militar desencadenara lo que Helen Graham ha interpretado como una serie de guerras de cultura: cultura urbana y estilo de vida cosmopolitas frente a los modos de vida de una sociedad rural muy conservadora; una ética humanista contra valores religiosos más conservadores; el autoritarismo contra las culturas de la política liberal; el centro contra la periferia; los papeles de género tradicionales contra la “nueva mujer”; incluso la juventud contra la vejez, pues también hicieron acto de presencia los conflictos generacionales.

Por otro lado, el interés suscitado por la guerra civil a nivel internacional no se explica solamente por la escala geográfica y humana del conflicto, ni por los horrores tecnológicos⁹ de los que fue testigo, pues otras contiendas la empuñan en destrucción material y tragedia humana. La guerra civil española fue la primera en Europa en la que la población civil se convirtió en blanco masivo mediante el bombardeo continuado de las grandes ciudades. El nuevo periodismo fotográfico que hizo de la española la primera guerra “fotogénica” de la historia también transmitió imágenes estremecedoras del ingente número de refugiados políticos que produjo el conflicto. Durante la Primera Guerra Mundial se habían producido desplazamientos masivos de población, pero ninguno había obtenido la visibilidad del español. Asimismo, la contienda española fue el presagio de los conflictos depurativos, genocidas y punitivos de esas muchas otras guerras civiles que se libraron a lo largo del continente europeo entre 1939 y finales de la década de 1940.

Estos ataques ejercidos sobre la misma población española, y la denuncia mediática de los mismos, hicieron de la guerra civil un periodo de cambio social en el que se forjaron o disputaron diferentes ideas sobre la cultura (entendida en su sentido más amplio) y en el que participaron por igual españoles y no españoles¹⁰. Fueron conflictos que continuarían en otros lugares –en Europa y más allá, también con la participación española –durante la Segunda Guerra Mundial.

⁹ España se convirtió en el lugar donde otras potencias (Alemania, principalmente) probaron las últimas tecnologías bélicas que se aplicarían en la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰ Un claro ejemplo de este hecho fue la participación en la contienda de las Brigadas Internacionales, creadas para apoyar al bando republicano. Las Brigadas Internacionales fueron unidades militares compuestas por voluntarios extranjeros de 54 países –de los que la nacionalidad francesa fue la más numerosa –que participaron en la guerra civil española junto al ejército de la Segunda República, enfrentándose a los sublevados contra el régimen democrático en 1936. La mayoría no eran soldados, sino trabajadores reclutados voluntariamente por los partidos comunistas (Komintern) o veteranos de la Primera Guerra Mundial.

Su base se encontraba en el aeródromo de Los Llanos, en Albacete. Las Brigadas participaron en la defensa de Madrid en 1936, las batallas del Jarama, Guadalajara, Brunete, Belchite, Teruel, Aragón y el Ebro, siendo retiradas a partir del 23 de septiembre de 1938, a fin de modificar la posición ante la intervención extranjera del Comité de no intervención.

En el contexto descrito, la guerra civil tuvo una importancia decisiva para la sociedad española, particularmente, para las mujeres. Explica la profesora Gloria Niefra (1991: 638 - 640) que con las continuas marchas de los hombres al frente, las mujeres se convierten en las nuevas cabezas de familia. Familias que ahora se hacían más extensas, al reunir a diferentes generaciones. La necesidad de mantener los grupos familiares, incrementará el trabajo doméstico y extradoméstico de las mujeres, pero, al mismo tiempo, la nueva situación les proporcionará una vida más independiente. Durante la guerra civil, en la zona republicana, la incorporación de las mujeres al trabajo fuera del hogar, hizo desaparecer los sentimientos de inferioridad y subordinación, al verse éstas útiles para la lucha antifascista. Asimismo, el aumento de trabajo femenino que provocó la situación excepcional de la guerra, comportó una mayor politización de las mujeres. Si bien, el proceso de su incorporación a la vida política se había iniciado ya durante la Segunda República a través de las organizaciones femeninas¹¹, será durante la contienda cuando muchas de ellas tengan un papel fundamental en la vida política y social del país.

Pero de nuevo, tal y como ha sucedido a lo largo de toda la historia occidental, en lo que respecta al papel que desempeñaron muchas mujeres en la guerra civil española, no sólo desde las filas fascistas sino también desde muchos sectores republicanos, se apartó a las mujeres a un segundo plano, se ridiculizó su papel en el ejército¹² y se utilizaron sus capacidades y su fuerza de trabajo en la retaguardia mientras duró la guerra, en unas condiciones laborales y salariales siempre precarias¹³.

¹¹ Aunque también existieron asociaciones femeninas vinculadas a partidos de derechas, como la Sección Femenina de la Falange o las Margaritas tradicionalistas, en ellas se hizo una utilización de las mujeres para defender las instituciones en peligro como la familia, la propiedad y la Iglesia. Estas agrupaciones femeninas surgieron no sólo para mantener, sino para reforzar el discurso de las dos esferas y el sistema de la división sexual rígida y jerarquizada, en el que la mujer, ya fuese en rango de inferioridad o como complemento perfecto del hombre, cumplía su función social sirviendo a la causa de sus hermanos, novios y maridos. Así, las actividades llevadas a cabo por estas organizaciones estaban orientadas a la realización de labores propias de su condición femenina, trabajos que tras la excepcionalidad de la contienda abandonarían (nos referimos a mujeres de clase social media – alta, y no a las obreras y trabajadoras del ámbito rural). Sobre las organizaciones de mujeres de derechas puede consultarse los textos de de María Teresa Gallego (2006) y Pilar Folguera (1997).

¹² Tal y como demuestra el análisis realizado por María Gómez Escarda (2008) sobre la imagen de la mujer en la propaganda política republicana de la guerra civil española.

¹³ La excepcionalidad de la coyuntura de la guerra civil, obliga a mayores niveles de trabajo de las mujeres en la retaguardia de ambas zonas, aunque con diferentes proyectos políticos. En la zona republicana se produce una intensa movilización femenina –con incluso la presencia de milicianas en el verano de 1936 –, donde organizaciones como la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) o Mujeres Libres hacen llamamientos a su colaboración en el esfuerzo bélico, siendo las mujeres quienes hicieron posible el mantenimiento de la producción de fábricas, incluida la industria de guerra, y de los servicios públicos, entre los que destaca la importancia de los de tipo social y sanitario.

En el territorio controlado por los sublevados, Mercedes Sanz de Bachiller funda en 1936 en Valladolid el Auxilio de Invierno, germen del Auxilio Social, mientras que la Sección Femenina y las Margaritas se ocupan de labores de enfermería y de confección para el frente. En marzo de 1938, se promulga el Fuero del Trabajo que recoge la distinción falangista entre trabajo y servicio y que establecía la intención de “liberar a la mujer casada del taller y de la fábrica”. Durante la dictadura franquista se darán las consecuentes contradicciones entre el modelo ideal –esposa sumisa y madre entregada –y la realidad socio – económica de las mujeres y las familias, produciéndose un mercado informal o sumergido de

La excepcionalidad de la guerra: los nuevos roles sociales y su imagen.

Más allá de las reformas legales e institucionales que se habían comenzado a llevar a cabo en las primeras décadas del siglo XX, especialmente durante la Segunda República¹⁴, lo que se impuso durante la guerra fue la lógica de la movilización (femenina)¹⁵ al servicio del esfuerzo bélico. Los discursos para articularla fueron plurales en ambos bandos, entre el modelo del “ángel del hogar” y su modificación radical. Los mítines, la propaganda, los artículos de opinión o la manera de presentar en la prensa las realizaciones de las mujeres fueron una buena muestra de la complejidad que suponía su presencia masiva en el ámbito público en una coyuntura que, al estar marcada por el peso de las armas, se constituyó como sustancialmente masculina en el orden simbólico. Semejante complejidad sólo podía elaborarse a través de las palabras, las imágenes y los símbolos que invadieron los espacios públicos durante los tres años que duró la contienda. De este modo, el imperativo de la guerra aceleró el proceso de movilización en la retaguardia republicana¹⁶ –en especial, de mujeres y jóvenes–, cuyos orígenes se

trabajo (no sólo de mujeres, sino también de niñas y niños) y el aumento de la prostitución. A este respecto es muy interesante el texto de Gloria Níelfa (2012).

¹⁴ Durante el primer tercio del siglo XX se produjeron muchas iniciativas, de distinto orden, que favorecieron la situación de las mujeres: la ley del 13 de marzo de 1900 regulaba el trabajo de las mujeres y de los niños menores de 16 años. A esta le siguieron toda una serie de leyes reguladoras durante el primer periodo constitucional (1900 – 1923) como detalla el estudio de Rosa M^a Capel (1982). Asimismo, la Real Orden de 2 de septiembre de 1910 declaraba libre el acceso de las mujeres a las profesiones relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La Primera Guerra Mundial supuso para España la época de expansión capitalista. Entre 1910 y 1930 aumentó la población en los núcleos urbanos a costa del mundo rural. Como consecuencia de ellos, en las décadas de 1920 y 1930 se abrieron posibilidades para las mujeres de trabajo más cualificado en el sector servicios (comercio, oficinas, profesorado secundaria, bibliotecas y archivos), en relación directa con las mejoras educativas. En la Administración Pública, hasta 1918 trabajan como auxiliares de Correos y Telégrafos. A partir de ese año, el Estatuto de Funcionarios, permitió su ingreso en la escala auxiliar en los distintos ministerios. La modernización también afectó a los modelos de género, pero la maternidad siguió siendo el eje de identidad femenina y se produjo una profesionalización de las madres para su labor. De cierta manera, las obligaciones familiares y domésticas seguían siendo una barrera para el trabajo.

La Segunda República trajo consigo el desarrollo de medidas democráticas y la promulgación de una serie de leyes que permitieron el desarrollo de una mayor igualdad entre hombres y mujeres. La Constitución de 1931 dictaminaba la igualdad de mujeres y hombres ante la ley. En su artículo 25 afirmaba que el sexo no podía ser fundamento de privilegio jurídico. En el artículo 40 admitía la no distinción de sexos para ocupar empleos y cargos públicos. El artículo 43 establecía la igualdad de ambos sexos en el matrimonio, y el 46 señalaba la obligación del Estado de regular el trabajo de las mujeres y de proteger la maternidad. El 1 de octubre de 1931 se aprobaba el derecho al voto de las mujeres y en febrero de 1932 una progresista ley del divorcio. Sin embargo, tal y como se ha avanzado, a pesar de la legislación, la vida de las mujeres en la práctica cambió poco. La división de esferas y papeles sociales asignados, tan arraigada en el conjunto social, siguió siendo una fuerte barrera en la consecución de una mayor igualdad.

¹⁵ De la misma forma que la participación de las mujeres en el ámbito político se realizó a través de las organizaciones femeninas, su movilización para la guerra estuvo a cargo de aquellas agrupaciones femeninas vinculadas en su mayoría a partidos políticos (Folguera, 1997).

¹⁶ La movilización republicana, como otras movilizaciones de guerras modernas, suponía el alistamiento tanto práctico como psicológico. Con el fin de construir un ejército republicano, se llevaron a cabo programas de instrucción militar, pero también campañas de salud, de alfabetización básica y de nociones elementales de cálculo. Hay que tener en cuenta que para la formación del ejército republicano un gran número de jóvenes fueron sacados de su entorno rural.

remontaban al periodo previo a la guerra y que, a su vez, constituyó una forma de modernización social y política. Se movilizó a las mujeres para cubrir las nuevas tareas de la guerra. Incluso trabajaron en fábricas de armamento, lo que requirió una formación práctica que mejoró su nivel educativo y, lo que es más significativo, les abrió el camino hacia otros modelos de vida y otras “ofertas culturales” que comportaban un potencial de transformación en las relaciones de género, uno de los muchos potenciales culturales nuevos que desaparecieron con la derrota.

La trabajadora republicana en las industrias de guerra era otro rostro real de la “nueva mujer” en la España de la década de 1930. La imagen más familiar —e incluso tópica— de la miliciana vestida con mono azul es, sin embargo, la más problemática. Hubo algunas combatientes milicianas y las mujeres también participaron en formas de lucha encubiertas, incluso en la guerrilla, por lo general, en funciones de enlace, muy peligrosas. Pero la mayoría de las fotografías de las milicianas no testimonian ninguna de esas duras realidades; casi todas se tomaron en los primeros días del conflicto y portan el sello inconfundible de la “guerra como fiesta”. Son imágenes con mucha “coreografía”, concebidas para maximizar el efecto decorativo de sus figuras femeninas. Al igual que los famosos carteles, se idearon como un mecanismo de reclutamiento para convencer al componente masculino de entrar como voluntarios al servicio militar.

Otro arma de la que se sirvió la República para explicar el motivo de la guerra fue su impresionante repertorio de técnicas de propaganda innovadoras. En particular, la movilización cultural republicana se sirvió del fotomontaje como arma de guerra. El material lo estaban proporcionando figuras destacadas de la vanguardia europea, sobre todo el pintor alemán exiliado John Heartfield, quien hizo el famoso fotomontaje *¡No pasarán! ¡Pasaremos!*¹⁷, mostrando a los buitres nazis y fascistas acechando la línea del cielo de Madrid y mantenidos a raya por las bayonetas antifascistas. También muchos españoles estaban realizando un “arte de guerra” innovador haciendo uso de las posibilidades del fotomontaje moderno, como, por ejemplo, en el caso del cartel político del artista valenciano Josep Renau.

¹⁷ El lema tiene su origen en la Primera Guerra Mundial. Durante la guerra civil española fue usado en la defensa de Madrid por Dolores Ibárruri en el discurso pronunciado en nombre del PCE, en el Ministerio de Gobernación, el 19 de julio de 1936. El pintor algecireño Ramón Puyol lo toma para un cartel de propaganda republicana que realizó tras un año de conflicto bélico.

Producción artística durante la contienda: el arte de guerra.

Sin duda, los artistas como fuente generadora de literatura¹⁸ o iconografía propagandística, tuvieron un importante papel en la vida cotidiana de aquellos años, a través de los carteles y otros recursos gráficos difundidos en la prensa. Las empresas de prensa se hicieron eco de la trascendencia comunicativa de la guerra. Ya durante el período de entreguerras, algunos medios de prensa (antifascistas) se habían ido posicionando en la crítica y el análisis político¹⁹. Los avances técnicos en cámaras y procedimientos de impresión, la formación de profesionales y la relación laboral de estos con las publicaciones, así como las transformaciones en unos públicos que comienzan a dirigir sus intereses hacia temas más humanistas, cambiarán el concepto de fotoperiodismo, que evolucionará hacia el fotorreportaje (reportaje moderno). La fotografía avanzará posiciones en los medios de comunicación y se convertirá en portadora de la verdad de los acontecimientos.

En la situación social de la guerra, los instrumentos de propaganda jugaron, en ambos bandos, un papel crucial en las funciones de difusión de información y transmisión ideológica. La cartelística de propaganda se adaptó formalmente al realismo o el expresionismo de la izquierda y al realismo con influencias surrealistas de los carteles de la derecha. En cuanto al contenido, como ya se ha señalado, la imagen de las mujeres tiene una presencia importante²⁰.

A nivel internacional, debido al compartido temor colectivo hacia lo que podía significar la derrota de la República española, hombres y mujeres, trabajadores e intelectuales, se

¹⁸ De hecho, los intelectuales de izquierdas fueron perseguidos y represaliados por el bando sublevado, como sucedió con el poeta Federico García Lorca o con Amparo Barayón, esposa del novelista republicano Ramón J. Sender y mujer cuyo espíritu independiente fue considerado un “pecado” contra las normas de género tradicionales. Asimismo, al final de la contienda muchos tuvieron que exiliarse, como fue el caso de Manuela Ballester y Josep Renau.

¹⁹ Como la famosa revista alemana *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, que se dirigía hacia la crítica social y la propaganda de izquierdas, en la que colaboraron artistas muy politizados como John Heartfield y Georg Grosz; o la rusa de carácter propagandístico *SSSR na Stroiye (La URSS en construcción)*, diseñada por los constructivistas El Lissitzky, Varvara Stepanova y Serguei Senkin. Por otro lado, y con anterioridad a 1933, los medios de prensa se interesaron por las informaciones fotográficas de líderes políticos, presentándolo como producto de una colaboración entre políticos y fotoperiodistas. El reportaje de Mussolini de Felix H. Man, publicado en la *Münchener Illustrierte Presse*, o el retrato de Hitler por James E. Abbe, aparecido en la *Berliner Illustrierte Zeitung*, son claros ejemplos de este modelo de orientación de contenidos (se debe tener en cuenta que, inicialmente los gobiernos fascistas despertaron ciertas expectativas, en un momento de crisis económica, política, social y cultural que la Gran Guerra no había conseguido resolver). Siguiendo los pasos de la *Münchener*, tanto en el sistema de trabajo del fotorreportero independiente (free – lance) como en la presentación gráfica de las noticias y reportajes, donde la imagen relega al texto, se crea *Vu* (1928 - 1940), dirigida por Lucien Vogel desde París. *Vu* se convierte en la revista “moderna” por excelencia, con un notable éxito ya durante su primer año, en el que publica 100. 000 ejemplares. Sus páginas estuvieron repletas de reportajes gráficos con información de actualidad y también produjo números monográficos.

²⁰ El análisis de la imagen de la mujer en la cartelística producida durante la guerra civil es cuanto menos interesante en una investigación feminista de arte, sin embargo este no es el tema en el que se centra el presente trabajo. Al respecto pueden consultarse las obras de Pilar Muñoz López (2006) y María Gómez Escarda (2008).

unieron a las Brigadas Internacionales. Voluntarios y voluntarias creyeron que luchando contra el fascismo en España, también lo combatían en sus propios países. La lucha contra el fascismo aún se veía, simplemente, como el primer paso para la construcción de un nuevo mundo igualitario y libre de los males de la Depresión.



Josep Renau, *El comisario, nervio de nuestro ejército popular*, para el PCE, 1937

Tal es el caso que cierto interés por la guerra civil española viene dado por una nostalgia y un romanticismo político. Después de todo, como explica Paul Preston (2011: 18) hay motivos suficientes para presentarla como “la última gran causa”. Grandes escritores como Hemingway (*Por quién doblan las campanas*) y André Malraux (*La Esperanza*) tematizaron la guerra civil. Para otros idealistas de izquierdas como la escritora Josephine Herbst o la pensadora Simone Weil²¹ la observación de lo que estaba pasando en España supuso una gran desilusión al descubrir los intereses de las grandes potencias internacionales en la guerra.

El arte y la política, desde dentro.

La siempre difícil y compleja relación entre el arte y la política encuentra un fértil campo de intercambios en la guerra civil española. Si, durante el período de entreguerras, se estaban dando notables controversias sobre la forma visual que debía adoptar el arte que

²¹ Weil viajó a España en 1937 para colaborar con el ejército republicano en la retaguardia. Tuvo que abandonar el país por un accidente doméstico mientras ejercía su labor en la cocina de campaña del frente de Aragón. Herbst acudió a la contienda como escritora. Sin embargo, no escribió inmediatamente sobre ella porque, según confesaba, lo que se exigía en aquel momento era un relato en blanco y negro (en dos bandos), que ella no había experimentado. El libro de Aránzazu Usandizaga (2007) recoge con sumo cuidado la experiencia de las intelectuales extranjeras durante la guerra civil.

pretendiese alcanzar una función social, este mismo debate se extendería al contexto socio – cultural de la Segunda República española. Jordana Mendelson (2009: 51) ha señalado que, en nuestro contexto, estas discusiones se canalizan y se centran en el ámbito de la página impresa. Las revistas no sólo se convierten en un nuevo medio creativo, sino que la lógica de la prensa –su distribución potencialmente amplia– constituyó un modo de comunicación entre los artistas, los críticos y sus públicos, tanto en el ámbito local como en el internacional. Eran muchas las personalidades que en la prensa de izquierdas consideraban que el arte debía tener una conexión implícita, y a veces problemática, con la política. Para algunos, las artes tenían el poder de desafiar a la autoridad y de celebrar la independencia, sobre todo en la prensa anarquista. Otros, en particular quienes escribían en la prensa procomunista, consideraban que el arte era un compañero necesario de la política y atribuían una gran responsabilidad al artista como educador.

Con el estallido de la guerra civil, en julio de 1936, el papel social del arte y el compromiso del artista a la hora de formular la propaganda para el gobierno republicano adquirió una mayor significación²², y el debate sobre las maneras de hacer alcanzó una gran intensidad. Un claro ejemplo de ello fue el intercambio de cartas entre el artista gráfico Josep Renau y el pintor Ramón Gaya²³, que tuvo lugar en la revista *Hora de España*. El debate versó sobre la naturaleza del cartel y la formalización adecuada a su función, bien para convencer (para lo que la pintura ofrecía la libertad y la autenticidad necesarias, según Gaya), bien para dar pruebas y testimonio de lo que ocurría hacia el exterior (para lo que el fotomontaje, también según Gaya, era práctico y eficaz). Entre el mismo Renau y el escultor Alberto Sánchez, se discutía en *Nueva Cultura*²⁴ la adecuación del arte a la

²² De hecho Renau (1937b) defendía que era el contexto de la guerra civil donde se podía dar un campo de cultivo para la producción cartelística al servicio de la revolución. Del mismo modo que en la Unión Soviética, en un país sin tradición publicitaria como España, se daban las condiciones sociales para “desarrollar con entera personalidad un arte público de nuevo sentido humano”, preocupado por la nueva función del artista. Sin embargo, Renau acusaba la falta de evolución en calidad y sentido de la producción de carteles durante la contienda española, en gran parte debida a la afluencia de “espontáneos” y amateurs, así como a la utilización de estereotipos, que no arrancaban los elementos de la realidad primaria e inmediata, expresión ésta de la voluntad del pueblo. El artista valenciano determinaba que la base principal para el realismo social soviético era la fotografía. Según Renau, sin esta herramienta, la eficacia popular del cartel se atrofiaba.

²³ El debate teórico sobre el cartel y su función puede seguirse en la revista *Hora de España*, n. 1, 2 y 3: Ramón Gaya (1937a), “Carta de un pintor a un cartelista”; Josep Renau (1937a), “Contestación a Ramón Gaya”; Ramón Gaya (1937b), “Contestación a Josep Renau”.

²⁴ *Nueva Cultura* (Valencia, 1935 – 1937) fue una revista de tendencias izquierdistas creada por Josep Renau. En 1936 publicó un manifiesto electoral a favor del Frente Popular. La publicación contaba con las colaboraciones de Xavier Abril, Rafael Alberti, Max Aub, Manuel Ballester, José Bergamín, José Bueno, Luis Cernuda, Angel Gaos, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Matilde González, Miguel Hernández, María Teresa León, Margarita Nelken, Octavio Paz y María Zambrano, entre otras. En la parte gráfica cabe destacar los montajes con fotografías y textos realizados por José Renal. Además colaboraron Aurelio Arteta, Antonio Ballester, Manuela Ballester, Gori Muñoz, Pablo Picasso, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Alberto Sánchez y Eduardo Vicente.

forma abstracta o al realismo social para su servicio a la causa antifascista.

Renau era un artista prolífico, y su activismo en la esfera pública se vio ampliado por su uso de la prensa, pero no fue ni mucho menos el único artista que comprendió que “escribir sobre arte era una herramienta tan útil como el propio arte” (Mendelson, 2009: 51), sobre todo cuando se trataba de crear un discurso sobre el arte y la política que describiera el nuevo papel que arte y artista debían desempeñar ante los cambios políticos y sociales que se estaban produciendo en España.



Josep Renau, Fotomural, Pabellón de España, Exposición Internacional de París, 1937

La heterogeneidad y el eclecticismo del compromiso (político) del arte durante la guerra civil española tuvo su fiel reflejo en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de las Artes y la Técnicas de la Vida Moderna, celebrada en París en 1937. Las imágenes y las ideas que se habían formulado en el contexto de la Segunda República, y al inicio de la contienda, fueron entonces expuestas en defensa del gobierno. El pabellón fue uno de los proyectos gubernamentales más visibles, que asumió la promoción de la causa de la República en el extranjero con el firme propósito de renovar el apoyo internacional a su lucha contra el fascismo²⁵. En él se encontraron las manifestaciones artísticas más politizadas: el diseño arquitectónico de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, cuyo coste debía

²⁵ Uno de los objetivos del pabellón fue el de llamar la atención sobre la realidad de la población durante la guerra civil española ante las potencias democráticas que habían firmado el “Pacto de no intervención”. en agosto de 1936, y que había sido roto por las dictaduras fascistas.

ajustarse a la situación económica del gobierno legal, representaba fielmente la modernidad y el humanismo de la República. En el exterior, las esculturas de Picasso, Julio González, Alberto y Pérez Mateo, tan distintas entre sí, rodeaban el edificio. En el interior, convivían el *Guernica* de Picasso y los fotomontajes y carteles políticos organizados por Josep Renau. La fama de las líneas limpias de la arquitectura, así como las obras de los artistas más internacionales han ocupado numerosos estudios sobre el pabellón, pero el verdadero impacto visual sobre los públicos que visitaron la exposición venía dado por la fotografía y las artes gráficas (Mendelson, 2012: 174). Éstas compusieron el material pedagógico que guió la interpretación sobre la política cultural de la República. Los fotomurales dirigidos por Renau, y expuestos dentro y fuera del pabellón, sirvieron para educar al mundo en torno a los múltiples proyectos y reformas del gobierno republicano, incluida la defensa del patrimonio de la nación, la reestructuración de la educación pública y de la seguridad social, y su constante dedicación a las tradiciones, al folclore y a los útiles y objetos propios de la vida rural en España. Irónicamente, así como el pabellón concentró a los artistas más progresistas del país alrededor de las exigencias políticas del programa antifascista de la República, también dio lugar a una celebración de los arquetipos rurales, muy próximos a la propaganda fascista, pero que respondían a la atracción de artistas e intelectuales por el folclore, así como por una particular urgencia política de renovación y modernidad. En este sentido, de nuevo se hacía un uso político de la imagen de la mujer española. El cartelista valenciano empleó la comparación visual de una albercana, ataviada con su traje regional, con una milicana, uniformada con el mono azul. El resultado fue un fotomural que no sólo subrayaba el mensaje republicano de liberación de la mujer (que se deshacía de su traje tradicional dando paso a la mujer revolucionaria, que hallaría la libertad en la lucha antifascista), sino que simbolizaba a la República misma²⁶.

No obstante, el inicial optimismo generalizado con respecto a la capacidad del arte para causar un impacto positivo en la realidad; la visión del arte como una fuerza de resistencia, revolucionaria y utópica, se transformará, a medida que se desarrolle la contienda, en ambigüedad y un cierto pesimismo. Tras más de un año y medio de conflicto bélico, de continuas derrotas del bando republicano y ataques a la población civil, el impacto del realismo social soviético y la dureza de la guerra se dejaban ver en el texto

²⁶ A lo largo de su trayectoria profesional, Josep Renau hizo un uso de la iconografía femenina con un doble discurso. En el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París utilizó la imagen de la mujer trabajadora con fines propagandísticos como icono de la modernidad alcanzada por la República. En obras posteriores, Renau se apropiará de los iconos de frivolidad y superficialidad asociados a la mujer burguesa norteamericana, imágenes de cuerpos en ocasiones fragmentados y sin rostro con los que pretende denunciar los males de la cultura capitalista capitaneada por Estados Unidos. Como es sabido, el artista valenciano era un comunista militante.

de Renau “Entre la vida y la muerte” (*La Vanguardia*, 1938). Ilustrado con obras de los artistas alemanes Ernst Kirchner y Georges Grosz y del español Salvador Dalí, el artículo defendía la obra de arte como testimonio y registro de la guerra: “no hay más tremenda crítica, ni más mordaz denuncia que la fotografía periodística, la imagen literal de los hechos o su correspondencia en palabras”. Pero, al mismo tiempo, afirmaba que lo que necesita el público en un periodo de guerra son imágenes heroicas y monumentales, que muestren la sensación de hallarse en una intersección “entre la vida y la muerte”²⁷.

²⁷ Se debe destacar que las ilustraciones insertadas por Renau para este artículo son trabajos de artistas izquierdistas, cuyas imágenes representan la melancolía en un momento de desilusión y extenuación en la lucha antifascista que se está librando en España, y que estas representaciones se formalizan a través de cuerpos enfermos y fragmentados de mujeres, símbolos de la decrepitud de los estados fascistas. No nos deben, sin embargo, sorprender estas iconografías, que revelan la fuerte misoginia imperante en los círculos artísticos vanguardistas. En contraposición, artistas como la pacifista alemana Käthe Kollwitz (1867 – 1945) recurren a otro tipo de imágenes, de mujeres trabajadoras de clase baja, para denunciar las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y de las ideologías fascistas. La obra de Kollwitz ha sido desconocida hasta hace poco tiempo debido a sus contenidos críticos y al esteticismo imperante. Es, sin embargo, una de las figuras más destacadas del realismo crítico a finales del XIX y principios del XX. Véase Marián López F. Cao (1997).

2. MANUELA BALLESTER: COMPROMISO Y RESISTENCIA.

Manuela Ballester Vilaseca (Valencia, 1908 – Berlín, 1994) perteneció al denominado grupo “Generación valenciana de los treinta”. Sin embargo, como tradicionalmente se viene dando dentro de la historia del arte, ha sido injustamente relegada y olvidada dentro del panorama artístico español. Mujer, artista, esposa de artista²⁸ y madre de cinco hijos, y exiliada por ejercer una militancia política que la situó en el lado de los perdedores al finalizar la guerra civil española. Manuela Ballester cultivó diferentes facetas artísticas adaptándose a las circunstancias que requerían sus circunstancias vitales. Fue ilustradora, pintora, cartelista y escritora, y contribuyó decisivamente en revistas valencianas vanguardistas como *Nueva Cultura*, llegando, incluso, a dirigir la publicación *Pasionaria*.

Manuela Ballester nace y crece dentro una familia de artistas. Su padre, Antonio Ballester Aparicio, era escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, lo cual influyó decisivamente en su hijo e hijas, que crecen rodeados del ambiente cultural del taller paterno. El hermano mayor, Tónico, heredó la vocación escultórica del padre. Las hermanas menores de Manuela, Rosa y Josefina, también recogerán el testigo artístico y, ya durante su exilio en México, fundarán un taller de grabado, Las Ballester (María Fernanda Mancebo, 1996: 50).

La juventud de Manuela Ballester transcurre en Valencia, una ciudad bastante provinciana a inicios del siglo XX, con una burguesía agraria y comercial, de ideas políticas que se debaten entre el conservadurismo (monárquico) y el progresismo (republicano). En términos culturales, Valencia es una ciudad influida por la novela costumbrista de Vicente Blasco Ibáñez. A nivel artístico, el referente de la burguesía local es Joaquín Sorolla (por el que Manuela Ballester sentía cierta admiración), la escultura academicista de Marià Benlliure y los primeros atisbos de modernidad de Ignasi Pinazo. Musicalmente, el maestro Josep Serrano y la cantante Cora Raga llevan la batuta. Sin embargo, a pesar de ser un ambiente muy conservador, tras la Primera Guerra Mundial comenzarán a penetrar en Valencia las ideas revolucionarias rusas, las inquietudes anarquistas europeas de Bakunin y Kropotkin y el socialismo de Marx y Engels que influyen en los movimientos sociales de todo el país.

²⁸ Manuela Ballester fue la esposa de Josep Renau, el líder de la vanguardia valenciana, lo que ha hecho que la pintora valenciana haya permanecido durante largo tiempo en la sombra. Según los escasos estudios que se conocen de la artista, la propia Ballester asumió los roles de género impuestos por la sociedad en la que nació. Como describe Francisco Agramunt (1996: 122) “a causa de su condición de mujer discreta y poco amiga de la publicidad va a preferir siempre mantenerse en un segundo plano, por lo cual de su propia existencia a penas si nos deja adivinar sólo aquello que nos sugiere su producción artística y literaria, en qué reflejó mucho si mismo”.

En 1922, y con tan sólo catorce años, Manuela Ballester ingresa en la Escuela de Bellas Artes donde su padre era profesor, y se matricula de la especialidad de pintura, siendo una de las primeras mujeres en conseguirlo²⁹. Aunque las mujeres españolas podían recibir enseñanza en artes plásticas desde la década de 1870, Ballester (1954) describirá, en su ensayo dedicado a la escultora sevillana Luisa Roldán el ambiente discriminatorio de la academia³⁰:

“Fui yo, por no sé qué, para mis oscuras razones quien fue matriculada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En aquellos tiempos, los últimos de la monarquía en España, la muchacha estudiante era mal mirada en general, pero particularmente lo era la estudiante de las escuelas de bellas artes, pues estas escuelas eran terreno vedado a las mujeres. Recuerdo las burlas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con que los mismos maestros trataban de desanimarnos y, en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros. Con la llegada de la República las cosas cambiaron mucho pero lo de antes era verdaderamente bochornoso, éramos entonces muy pocas estudiantes y recuerdo que, a veces, llegaba a casa llena de congoja y, a escondidas, en mi cuarto, soltaba la espita de mis lágrimas de despecho y coraje” (cit. Prat Ribelles, 1998: 4–5).

A pesar de las dificultades, Ballester recibirá allí una formación técnica dentro de los cánones clásicos propios de una academia de la época. Durante la carrera (1922-1928) gana un premio de retrato, con cuyo dinero, y siguiendo los consejos de su padre, realiza un viaje a Madrid para descubrir a Goya, Velázquez, a quien siempre consideró su maestro, y El Greco en el Museo del Prado. En lo relacionado con la vida cotidiana de la escuela, Manuela Ballester se une al grupo de estudiantes contestatarios, tanto social como artísticamente, y seguidores de las vanguardias heroicas, liderado por Josep Renau, grupo al que se conoce como “Generación Valenciana de los Treinta” (Francisco Badia, Francisco Carreño, Pérez Contel, Armando Ramón). Con cierto retraso, la agrupación comienza a descubrir las vanguardias históricas y a conectar con las ideas

²⁹ Recuérdese que, en España, las mujeres comienzan a asistir a la enseñanza de artes plásticas a finales de la década de 1870, iniciando sus estudios artísticos en Escuelas Normales, Escuelas de Artes y Oficios y, en menor medida, en colegios privados e instituciones progresistas de enseñanza. Con la proclamación de la Segunda República, en 1931, junto a los avances legislativos en derechos políticos y civiles de las mujeres, el cambio en la política educativa pondrá en marcha el sistema coeducativo (mujeres y hombres reciben la misma educación en un marco igualitario) de las escuelas.

³⁰ Luisa Roldán, fue una escultora sevillana del siglo XVII, primera española que llegó a ser artista de cámara. El ensayo que le dedica Manuela Ballester fue publicado en la revista mexicana *Mujeres Españolas* en octubre de 1954, durante el exilio de Ballester en el país centroamericano. En el texto la pintora valenciana recuerda que al sentirse rechazada en el ambiente académico su padre le anima a continuar poniéndole como ejemplo las barreras de la vida de Luisa Roldana. Para consultar el artículo completo véase Manuel García (1996a: 107–109). La versión en español que se recoge en el trabajo ha sido tomada de Prats Ribelles (1998: 4–5).

revolucionarias del socialismo ruso y algunos ecos del futurismo³¹. Así, desde el punto de vista teórico, Ballester entra en contacto con las nuevas y cambiantes ideas de principios del siglo XX en Europa, y desde la praxis, adquirirá una buena formación clásica. Artísticamente, si bien sus intereses se inclinaron hacia la pintura³², durante su periodo de formación, se dedica a la ilustración literaria, al diseño de figurines de moda y a la confección de carteles, y participa en diversas publicaciones, como en la revista valenciana *La Semana Gráfica*³³.

Madurez artística al servicio de la República.

Tras finalizar su formación en la academia, sus trabajos pictóricos se muestran en algunas de las exposiciones más relevantes del momento: la *Exposición de Arte de Levante* (Sala Blava) de 1929 exhibe parte de su obra pictórica y en marzo de 1931 Ballester participa en la exposición colectiva de la vanguardia valenciana celebrada en los locales de la Agrupación Valencianista Republicana. Otros participantes de dicha muestra, muchos de ellos futuros integrantes de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP)³⁴, fueron

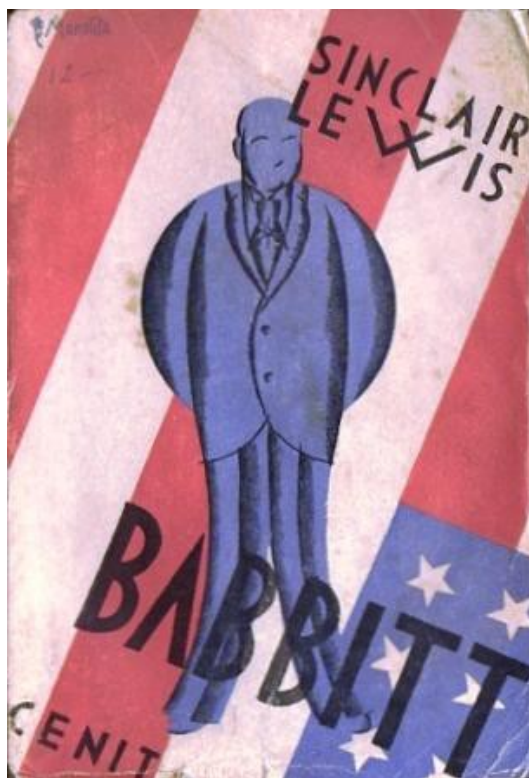
³¹ En la entrevista concedida a Manuel García (1996c), Manuela Ballester reconoce que la principal influencia de esta generación de artistas va a ser la de Marinetti y su *Manifiesto Futurista*, texto introducido en el grupo por Josep Renau, quien recordará con decepción: “Una memorable vez cayó en mis manos el *Manifiesto Futurista* y temblando con impaciencia, reuní al grupo y lo leímos en común, «a la luz de la luna», como recomendaba el autor y nos produjo una especie de estupor rayano en el traumatismo, excepto a Paco Badia que guardó un sensato escepticismo. Pero lo grave de todo fue que ninguno de nosotros estaba enterado de que hacía tiempo que el tal Marinetti era un conspicuo académico del fascio mussoliniano y que el famoso manifiesto estaba ya bastante trasnochado” (Renau, 1977: XIII).

³² Recoge Manuel García (1996b: 73) que su inclinación personal es la pintura y la temática del retrato.

³³ Revista cultural semanal ilustrada de la región de Levante, creada en 1924, dirigida por Salvador Estela Alonso e impresa en Valencia.

³⁴ La UEAP fue una organización civil formada por la izquierda política valenciana y fundada en 1932-1933 por un grupo de artistas plásticos y algunos escritores: Rafael Pérez Contel, Josep Renau, Ángel Gaos, Francisco Carreño, Pascual Pla Beltrán, Manuela y Antonio Ballester, Juan Renau, José Bueno y Emilio Gómez Nadal. Su órgano de expresión fue *Nueva Cultura*. El grupo surgió a raíz de la creación en Francia en 1932 de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) organización comprometida con la lucha contra el fascismo emergente en Europa. Presentada en el Ateneo Científico de Valencia, la UEAP publicó en el diario *El Pueblo* su primer manifiesto en defensa de la cultura. En 1936, al comienzo de la guerra civil, se integraron en la Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura (AIA). Esta última fue la organizadora del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado durante el mes de julio de 1936 en Valencia, Barcelona y Madrid, acontecimiento que fue cubierto por la fotoreportera Gerda Taro en Valencia y Madrid. La AIA fue una organización civil ubicada en Madrid primero y Valencia después, creada el 30 de julio de 1936, nada más iniciarse la guerra civil española. Sus antecedentes se encuentran en 1935, cuando se había celebrado en París el Primer Congreso de Escritores y se constituyó la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, al que habían asistido varios españoles. La Alianza de Intelectuales Antifascistas se creó como sección española de la Asociación Internacional y fusionó la UEAP y Accio d'Art (grupo regionalista valenciano disidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia). Entre sus miembros se encontraban María Zambrano, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Rosa Chacel, Luis Buñuel, Luis Cernuda, Rodolfo Halffter, Max Aub, José Peris Aragó y Eduardo Ugarte, entre otros. Se organizaba conforme a un ateneo, manteniendo una división en áreas temáticas de la misma forma. En su actividad, además de la propiamente cultural, se hicieron manifiestos, charlas y llamamientos contra el ascenso del fascismo. Asimismo, editaron boletines y publicaciones. La primera, *Milicia Popular*, salió a la luz el 30 de septiembre de 1936. Sin embargo la más importante fue *El Mono Azul*. Las actividades fueron diversas y,

Josep Renau, Tónico Ballester y Francisco Carreño. Particularmente importante para la pintora resultó su presencia en la *Manifestación de Arte Novecentista*, organizada por Manuel Abril en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1932, pues allí coincide con los tres pintores valencianistas más interesantes de la época (Enrique Climent, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez), contacta con algunos artistas de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI)³⁵ y consigue atraer la atención de la crítica.



Manuela Ballester, Portada de *Babbitt*, 1930

a nivel internacional, la que mayor impacto causó fue el Segundo Congreso Internacional de Escritores en el que participaron intelectuales como Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Ernest Hemingway, César Vallejo, Raúl González Tuñón, Octavio Paz, André Malraux o Louis Aragon. Para conocer con mayor profundidad las alianzas entre estas agrupaciones de intelectuales antifascistas, sus órganos de expresión y sus producciones literarias y gráficas orientadas a la defensa de la democracia y en lucha abierta contra el fascismo, véase Carmen Grima (1979).

³⁵ Uno de los rasgos más importantes del arte español de vanguardia es la división entre aquellos artistas que trabajaban dentro del país y los que lo hacían fuera, sobre todo en París. Ante el poco apoyo que reciben los artistas en España en ese momento, se funda en la primavera de 1925 la SAI. En su manifiesto fundacional denuncian la inexistencia de exposiciones artísticas en Madrid que muestren toda la producción de los creadores nacionales residentes en España, así como los residentes fuera de ella (en especial en París) y la necesidad de mostrar las nuevas tendencias que van surgiendo. Fundan la sociedad con el fin de que se comience a prestar la debida atención a la rica producción artística del momento, intentando impulsar el interés de las instituciones para que financien las muestras necesarias que pongan de relieve ese excelente momento artístico. Entre otros, firman dicho manifiesto: José y Rafael Bergamín, Francisco Durrio, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Oscar Esplá, Joaquín Sunyer y Daniel Vázquez Díaz. La agrupación, deseosa de promover el arte moderno y ponerlo en contacto con el público, reclamó a Pablo Picasso como el líder del arte nuevo español y mostró sus obras en varias y decisivas exposiciones en Copenhague, Berlín y París. Véase Pérez Segura (2001).

Continúa con su trabajo como ilustradora y en 1930 gana el Primer Premio del Concurso de Portadas convocado por la Editorial Cénit, para quien realiza la cubierta de la edición española de la obra *Babitt* (1922), escrita por el Nobel de Literatura Sinclair Lewis. Un año más tarde ilustrará para la misma editorial el cuento infantil *El castillo de la verdad* (1924) escrito por la austriaca comunista Hermynia zur Mühlen.

Durante la transición de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923 – 1930) a la Segunda República realizó diferentes trabajos gráficos para las revistas *Estudios* (1929 – 1937), *Orto* (1932 – 1934). A partir de enero 1935, Ballester inicia su colaboración artística y literaria en *Nueva Cultura*, revista mensual independiente de la UEAP y del Partido Comunista, fundada y dirigida por su ya entonces marido Josep Renau, cuya trayectoria editorial se mantuvo entre 1935 y 1937. La revista valenciana representó, junto a la madrileña *Octubre* dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, al sector políticamente más radicalizado del área artístico – cultural español. El proyecto presentó dos etapas claramente diferenciadas. En una primera, entre enero de 1935 y julio de 1936, publicó trece números, marcados por su antifascismo y por un intento por organizar el “frente popular” de la cultura española. En sus páginas tuvo lugar una de las polémicas más duras sobre el compromiso político del arte³⁶. Ya en sus inicios, la revista tomó conciencia clara de su labor como defensora de una nueva cultura nacida de la lucha contra el peligroso fondo ideológico tanto del capitalismo, como del fascismo. En la segunda etapa de *Nueva Cultura* se publicaron ocho números, entre marzo y octubre de 1937. Una de las novedades que presentó fue el abandono del uso mayoritario del castellano, a favor de la inclusión de artículos en catalán, como clara defensa de las diferencias nacionalistas que el fascismo negaba. De igual modo, se produjo una manifiesta apuesta por el carácter popular de la publicación. Tomando estas premisas como base, su principal labor fue realizar una crítica cultural revolucionaria científica, ejecutada desde los planteamientos marxistas, y que se ejemplificó en las numerosas notas y críticas de libros que salpicaron sus páginas.

Manuela Ballester realiza para *Nueva Cultura* diversos fotomontajes y escribe artículos de crítica artística y literaria³⁷. En estos trabajos, ya se deja ver su claro posicionamiento político. Dentro de sus aportaciones plásticas destacan los dos fotomontajes aparecidos en el número 9 de la revista (diciembre de 1935), que ilustraban la traducción de Josep Renau de “El viejo inspector de la vida: cuento soviético”. En cuanto a sus contribución

³⁶ El debate se dio entorno a la forma (abstracta o realista) que el arte debía de adoptar para ponerse al servicio de la sociedad en general y, en este momento particular, al de la clase proletaria española. Véase “Carta de Nueva Cultura a Alberto Sánchez” en Schorb (2013).

³⁷ Las colaboraciones de Manuela Ballester para *Nueva Cultura* se pueden consultar en el facsímil de la Editorial Topos de 1977 que se incluye en la bibliografía de este trabajo.

literaria, en el número 5, correspondiente a junio - julio de 1935, Ballester publica un artículo de crítica artística titulado “Mujeres intelectuales”. En él, y tomando como excusa una exposición de mujeres artistas realizada en la Librería Internacional de Zaragoza y reseñada en la revista *Noreste*³⁸, rechaza la abstracción y aboga por un realismo de marcado compromiso social, ausente en dicha exposición, que denuncie los problemas de diferencias de clase y situación de miseria y carencias del proletariado como consecuencia del capitalismo. De igual modo, exige de las artistas, un “espíritu femenino”, o lo que ella llama “espíritu de mujer”, que refleje su condición natural, como madres, de la defensa de la vida frente al belicismo. En cierto modo, parece que Ballester recoge una de las premisas más revolucionarias de las vanguardias históricas: la disolución del arte en la vida y la fuerza creadora del proletariado³⁹. En lo que respecta a una conciencia feminista, exige de las mujeres, artistas o no, un posicionamiento pacifista frente a la violencia de la guerra, si bien recurre a argumentos esencialistas que otras socialistas contemporáneas estaban utilizando⁴⁰.

³⁸ Revista literaria de Zaragoza cuyas catorce entregas se espaciaron entre el otoño de 1932 y el de 1936. Sucedió a *Cierzo*, publicación inmediatamente anterior y más efímera, y adoptó el título de *Carteles de letras y arte*, reminiscencia de aquel género crítico del “cartel” que inventó Ernesto Giménez Caballero, pero título muy adecuado al formato, disposición tipográfica y exiguo volumen de *Noreste*. El director de la publicación fue Tomás Seral y Casas, con quien trabajaron Ildefonso M. Gil y Antonio Cano en la primera etapa, y Raimundo Gaspar en la segunda. Consiguió ser la mejor publicación del vanguardismo aragonés. Para ello contó con las colaboraciones de los escritores Benjamín Jarnés y Ramón Sender. Participaron también poetas de fuera como Leopoldo Panero, además de las poetisas a las que *Noreste* consagró en forma monográfica su número 10. Asimismo, la revista adquirió cierta relevancia en el contexto cultural por sus constantes referencias al surrealismo artístico tanto local, como nacional e internacional. Sus páginas, por tanto, fueron ilustradas, entre otros, por Alfonso Buñuel, Pepe Caballero, Maruja Mallo, Menchu Gal, Javier Ciria, Josep Renau y Federico Comps, el cual ya desde 1933 ilustra con viñetas los correspondientes números y en la entrega catorce figuran dibujos suyos. Véase Juan Manuel Bonet, Ildefonso Manuel Gil y Jose Enrique Serrano 1995).

³⁹ Las grandes transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales que se estaban produciendo desde principios del siglo XX condicionan una crisis en la definición de las artes plásticas y un regreso de la práctica artística a su realidad socio-política. La vanguardia histórica, intentando impugnar el sistema burgués del arte, trató de acabar con la autonomía del hecho artístico retensionando las relaciones entre la praxis vital y la praxis artística. La disolución del arte en la vida, como medio para tratar de alcanzar una cotidianidad no alienada, tenía como correlato práctico la extensión del campo del arte. En este sentido, la vanguardia también se caracterizó por una intensa experimentación formal: a la vez que se desarrollaban ismos fuertemente politizados (el dadaísmo berlinés, el constructivismo ruso o el surrealismo, futurismo), también se produjeron movimientos centrados en preocupaciones formales y estéticas, carentes de un horizonte político inmediato (cubismo, neoplasticismo, la Nueva Visión fotográfica), movimientos que nacían a lo largo y ancho de la geografía europea y que conseguían trascender las fronteras del viejo continente para proyectarse sobre el tejido artístico estadounidense. En España, durante la guerra civil, esta alianza entre arte y vida se concretará, de modo un tanto particular, en la inserción de intelectuales en las milicias: junto al intelectual miliciano y/o soldado convive el intelectual – instructor, que lleva al frente la labor cultural y a la vez la labor de formación política. Las figuras de los comisarios políticos, junto con el cuerpo de las Milicias de la Cultura en el V Regimiento y en el Ejército Regular, cumplen la función de profesores militares que intentan “acabar con el analfabetismo en los frentes y dotar de una conciencia bien formada” a los soldados del ejército de la República.

⁴⁰ Desde principios de siglo, las nuevas ideologías, el desarrollo de las técnicas y de los sistemas de producción, y una nueva fase en la lucha por la dignidad humana actúan como contexto revolucionario en el que florecen las organizaciones de mujeres. El internacionalismo, seña de identidad obrera, y las conexiones entre ambos lados del Atlántico dan como fruto la Internacional de Mujeres, entre cuyas dirigentes se encuentra Clara Zetkin, maestra y militante desde su juventud en el Partido

En otro orden de cosas, la ciudad de Valencia contaba con una reputada tradición litográfica y era un importante centro de producción de carteles⁴¹. Durante la Primera Guerra Mundial, pero principalmente durante la Revolución rusa de 1917, el cartel como herramienta de propaganda política se había utilizado con muy buenos resultados. En España, el cartelismo político fue uno de los aparatos empleados por la potente infraestructura organizativa del movimiento obrero, de la que se valdría la misma lucha revolucionaria de la República. Por otro lado, la producción cartelística vinculó estrechamente dos campos, en principio, profesional y conceptualmente diferentes: el campo de la propaganda política y el campo de la producción artística (Grimau, 1979: 26 – 27). No es de extrañar, por tanto, que Manuela Ballester dedicase parte de su capacidad artística al diseño de este medio de información de masas, faceta esta que seguiría ejerciendo desde el exilio. De este modo, la artista valenciana realizó en 1936 el popular *¡Votad al Frente Popular!* encargado por el Partido Comunista de España (PCE) para incentivar el voto de las mujeres al Frente Popular⁴². En su iconografía podemos rastrear, por un lado, los modelos tradicionales que se imponían en la vida cotidiana de la mujer en

Socialdemócrata Alemán. Junto a Kathy Duncker, Alexandra Kollontai y otras muchas, lucha por la igualdad de las trabajadoras. En el encuentro internacional celebrado en Copenhagen en 1910 se fija la fecha del Día Internacional de la Mujer cada 8 de marzo para no olvidar la lucha de las mujeres por el derecho al voto, la mejora de su educación y condiciones de trabajo. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se ralentizará el programa feminista, aunque se va a transformar la mirada hacia la mujer y su papel en la sociedad. A partir de 1914, si bien las mujeres europeas participan activamente en el esfuerzo bélico, al mismo tiempo son pacifistas. Precisamente son las alemanas quienes advierten, en su propia tierra, de los peligros del militarismo. Tras el estallido bélico se celebra en Stuttgart una minoritaria manifestación en la que se corean tímidas consignas contra la guerra. A la cabeza está Clara Zetkin, quien lanza un llamamiento a las mujeres socialistas y promueve una conferencia internacional por la paz con el lema “guerra a la guerra”. También la revolucionaria judía de origen polaco Rosa Luxemburgo se opone a la guerra y a la política de los dirigentes socialistas, funda el grupo Spartakus y se aleja del partido. Este mismo posicionamiento antibelicista es el adoptado en sus trabajos plásticos por la alemana Käthe Kollwitz.

⁴¹ Explica Carmen Grimau (1979: 27) que es difícil enumerar con precisión todos los organismos nacionales, regionales y aparatos locales que tomaron parte en las tareas de difusión política, ya que las redes de canalización estuvieron en manos de partidos obreros, comités de defensa, sindicatos, etc. No es extraño, sin embargo, que sea en Valencia donde se produzcan gran número de los carteles republicanos, pues cuenta con la infraestructura de producción necesaria y una agrupación de artistas fuertemente politizados. Destacarán por la calidad de sus proyectos el Comissariat de Propaganda y el Sindicat de Dibuixants Professionals de la Unión General de Trabajadores (UGT) de Cataluña, que trabajó para el Pabellón de la España en la Exposición Internacional de París de 1937; el taller de la Gallofa en Madrid, donde encontramos a la cartelista Juana Francisca; y en Valencia el Comissariat de Propaganda de la Generalitat y el Comisariado de Grupo de Ejércitos de Valencia, integrado por artistas como Josep Renau, Francisco Carreño y Tonico Ballester.

⁴² Como recoge María Fernanda Mancebo (1996) la guerra civil española supondrá el momento de mayor politización de las mujeres valencianas, de mayor incorporación a organizaciones de izquierda y sindicatos y la consolidación de organizaciones específicas de mujeres como la Unión de Muchachas, Mujeres Libres y AMA. Los avances en materia de derechos civiles (reformas educativas, ley del aborto, ley del divorcio) y políticos (derecho al voto) aprobados por la República se habían hecho notar también en Valencia, donde las mujeres tendrán entonces una presencia pública notoria. Una pequeña élite, incluso, podrá abrirse paso en el ámbito político. El cartel de Manuela Ballester para el Partido Comunista refleja el clima de instrumentalización del voto femenino por parte tanto de la derecha como de la izquierda, así como la permanencia de los roles tradicionales de género, pues ambas facciones políticas harán uso de la imagen de la mujer como madre, esposa o hija de sus respectivos militantes.

aquellos momentos, a través de personajes que representan a la Iglesia y la sociedad burguesa, intentando mantenerla aferrada a dicha tradición; por otra parte, se presenta la liberación de la mujer a través de sus actos (el ejercicio del voto), y, claro está, la identificación de Manuela Ballester, en tanto que mujer progresista de su tiempo, con todo este proceso emancipatorio.



Manuela Ballester, Cartel *Votad al Frente Popular*, para el PCE, 1936

Los años de la guerra civil.

La guerra civil cambiará la vida de Manuela Ballester, como la de otras tantas mujeres españolas, en diferentes aspectos: debe mantener la vida familiar⁴³ ejerciendo de esposa de Josep Renau, con quien, además, colabora en producciones artísticas y actividades políticas, y de madre de sus hijos Ruy y Julieta; las condiciones excepcionales de la guerra acelerarán su politización, ingresa entonces en la AIA y se incorpora a la dirección de *Pasionaria* (1937), órgano de expresión de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) en Valencia, desde donde difundirá su pensamiento político. Asimismo, cuando el matrimonio se vea obligado a trasladarse a Barcelona, trabajará como dibujante para la

⁴³ Como ella reconoce en la entrevista concedida a Manuel García (1996: 86), será gracias al soporte de su madre, Rosa Vilaseca Oliver, modista y ama de casa, que tanto ello como Renau pudieron dedicarse a desarrollar su faceta artística.

Sección de Prensa y Propaganda del Comisariado General del Ejército de Tierra (1938 – 1939).

Como otros tantos artistas, tras el estallido de la guerra Manuela Ballester se vio obligada a tomar partido por uno de los dos bandos, dependiendo de su posición social e ideología. La situación de conflictividad social y política provocó que un gran número de creadores reorientaran sus trabajos en función de las necesidades de la lucha política e ideológica de la contienda. Así, se encargarán de elaborar la literatura e iconografía propagandísticas, que refuerzan las posiciones y posturas de cada bando ante la contienda. El arte pasará a ser parte importante de la vida cotidiana de aquellos años, a través principalmente del cartel político de guerra y de los recursos gráficos difundidos en la prensa y las revistas de los diversos partidos y organizaciones. Por otro parte, las instituciones gubernamentales organizarán exposiciones para mostrar al mundo su visión particular de los acontecimientos (no la realidad de la contienda).

Así, el gobierno republicano realizó un notable esfuerzo para mostrar las consecuencias de la rebelión a través del Pabellón de España presentado en la Exposición Internacional de las Artes y la Técnicas de la Vida Moderna de París en 1937. El espacio expositivo albergó obras de los artistas varones españoles más vanguardistas y comprometidos con el gobierno republicano, como el *Pagés catalán en rebeldía* de Miró, *Montserrat* de Julio González (una de las imágenes más estereotipadas de la mujer como símbolo del dolor de la guerra) o *Guernica* de Picasso. Estas y otra obras fueron arrojadas por los fotomontajes de Josep Renau, quien participó en la organización del pabellón junto a su mujer, Manuela Ballester, entre otros (Agramunt, 1996: 127).

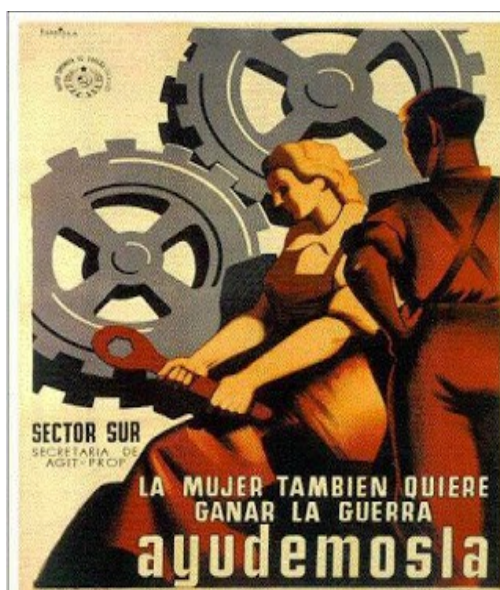
Por su parte, los nacionales concurrirán en la Bienal de Venecia de 1938 con obras enraizadas en la tradición plástica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁴⁴. En este sentido el arte se había convertido en una eficaz arma de propaganda capaz de expresar y transmitir formalmente los programas ideológicos de los partidos políticos. Así, si la mayor parte de la producción plástica más vanguardista⁴⁵ representó los ideales revolucionarios de la izquierda, el arte academicista más aséptico fue la expresión de ideologías retrógradas y fascistas. Una clara muestra de ello se vio en la exposición organizada por el gobierno nazi en Múnich en 1937 bajo el nombre Entartete Kunst (Arte degenerado). La muestra, que pretendía difamar el arte más vanguardista, fue todo un

⁴⁴ En los años treinta se asistió a un florecimiento de las exposiciones nacionales e internacionales. Para los nuevos estados – nación y las naciones en desarrollo, estas muestras eran una vía de promoción; para las democracias consolidadas de Europa y Estados Unidos, tenían una finalidad compensatoria, pues contribuían a disipar los miedos derivados de los conflictos geopolíticos y económicos de los años de la Depresión. Para los regímenes totalitarios, como la Unión Soviética y la Alemania nazi, las ferias universales satisfacían las ansias de legitimación. Consúltense Romy Golan (2012: 173 – 187).

⁴⁵ Hubo excepciones como Marinetti y el futurismo.

acontecimiento y éxito de público que itineró por doce ciudades alemanas hasta 1941 (Schorb, 2012: 189).

En lo referente a posiciones feministas en el mundo del arte en España, ya con anterioridad a la guerra civil algunas artistas estaban trabajando sobre su visión de la situación social de las mujeres españolas y destacaban su presencia en el ámbito público, así como los nuevos roles sociales que estaban asumiendo. Entre ellas podemos citar a las pintoras Maruja Mallo, y sus “Verbenas”, Remedios Varo (también exiliada en México) o Ángeles Santos y *La tertulia* (1929 – 1932). Sin embargo, y a pesar de las reformas legislativas en cuanto a los derechos de las mujeres, la realidad en España no había cambiado significativamente en lo que se refiere a las relaciones de género, pues las fuertes raíces tradicionalistas de la sociedad española estaban ofreciendo múltiples resistencias. De este modo, aunque la guerra civil proporcionó a las mujeres el acceso a puestos de trabajo hasta entonces les estaban vetados y la posibilidad de participar en el espacio público, se siguen reproduciendo los mismos roles sociales, que se representan en el cartel de guerra y de revolución de los partidos políticos y sus organizaciones⁴⁶ y en la edición de revistas y prensa.



Parrilla, *La mujer también quiere ganar la guerra. Ayudémosla*, 1936

⁴⁶ Como ya se ha explicado, los partidos políticos de derechas e izquierdas contaron con sus propias secciones femeninas, las cuales jugaron un papel esencial en el reclutamiento de mujeres para el esfuerzo bélico, así como en su formación y toma de conciencia política. Si bien muchas de estas agrupaciones de izquierdas lucharon por la mejora de las condiciones laborales de las mujeres durante la guerra, las cuestiones relativas a las relaciones entre los sexos, como la división sexual del trabajo, quedaron supeditadas a la coyuntura de la guerra. Esta situación ambivalente se manifestará también a través de los instrumentos de la propaganda política del bando republicano.

El año 1937 supone una etapa de gran actividad para Manuela Ballester, pues estará al cargo de la revista semanal *Pasionaria*, órgano de expresión del Comité de Mujeres Antifascistas del Partido Comunista de Valencia. La agrupación (anteriormente denominada Mujeres contra la guerra y el fascismo) fue una de las primeras organizaciones femeninas que se ocupó de ordenar la movilización de las mujeres al servicio el esfuerzo bélico. Creada en 1933, al amparo del PCE y presidida por Dolores Ibárruri, dispondrá de su propia revista, *Mujeres*. Entre sus principales tareas se contaban la recaudación de fondos para los refugiados y los soldados, la creación de talleres, guarderías y asilos y la organización de equipos para ocupar los puestos de trabajo que la marcha de los hombres al frente había dejado vacantes. Su principal objetivo fue la lucha contra el fascismo, por lo que la cuestión de la liberación de la mujer quedó relegada a un segundo plano. En octubre de 1937 AMA celebra la Segunda Conferencia Nacional de Mujeres Antifascistas, donde se adopta la consigna de Dolores Ibárruri “Hombres al frente, mujeres al trabajo” (Ana Aguado, 1996: 32). El lema expresaba el claro apoyo a la decisión tomada por Largo Caballero en el otoño de 1936, cuando en calidad de Ministro de la Guerra reorganizaba el Ejército Popular y ordenaba el regreso de las mujeres (milicianas) a la retaguardia. Por su parte, Manuela Ballester recogía en el primer número de *Pasionaria* los objetivos de la publicación:

“Nuestra revista responde a las necesidades vitales más hondas de la mujer española en momentos en que nuestra patria se reconstruye afanosamente, en medio de los horrores de una cruentísima guerra civil. Nada hemos querido eliminar de sus páginas en tanto tenga relación con el trabajo, la lucha, las angustias y las esperanzas de la mujer de esta hora. Aspiramos a que todos los problemas que nos incumben queden planteados en la revista con toda claridad, para orientación de las mujeres y para la justa solución de los mismos” (cit. García, 1996: 90)

Como refleja el editorial, existe una clara voluntad de ocuparse de las luchas específicas y relativas a las mujeres; sin embargo, como en muchos de las organizaciones políticas de izquierdas, el “problema de la mujer” parecía volver a quedar subsumido al objetivo general: la lucha antifascista y en defensa de la democracia.

Ese mismo año, Manuela Ballester colabora con Josep Renau, Director General de Bellas Artes desde 1936, en la organización del Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de las Artes y la Técnicas de la Vida Moderna de París de 1937⁴⁷

⁴⁷ El gobierno republicano hizo un gran esfuerzo para participar en este evento expositivo motivado por su interés en mostrar la realidad española durante la contienda. El 3 de febrero de 1937, Manuel Azaña nombraba comisario del proyecto a José Gaos, quien junto a Josep Renau, director general de Bellas Artes, desde el 7 de septiembre de 1936, seleccionó y distribuyó las obras. Con el fin de agilizar el montaje, la comisión interministerial creada al efecto (31 de mayo de 1937) decidió que una solución

y en la selección de los artistas participantes. Por último, participó en la organización del Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura dirigido por Pablo Neruda y cubierto por la fotorreportera Gerda Taro, celebrado en junio en el Ayuntamiento de Valencia. No existe constancia de que Taro y Ballester se conociesen en este evento, aunque cabe suponer que tal encuentro fue más que probable en un foro con escasa presencia femenina, en el que ambas desempeñaron roles importantes.

Durante 1938 realiza dibujos contra el fascismo en el diario *La Verdad*, instrumento de comunicación de la Unificación Comunista Socialista, dirigido por Max Aub y Josep Renau. Y una vez instalada la familia Renau - Ballester en Barcelona, la artista valenciana trabajará como dibujante para la Sección de Prensa y Propaganda del Comisariado General del Ejército de Tierra, hasta el momento en el que tenga que partir al exilio con toda su familia.

El exilio republicano.

Manuela Ballester y Josep Renau pasan los últimos años de la guerra (1938–1939) en Barcelona, donde se había trasladado el gobierno republicano desde Valencia⁴⁸. Desde allí, primero Renau y después Ballester con toda su familia, partirían al exilio⁴⁹. El primer paso era Francia, donde ingentes cantidades de exiliados eran confinados en campos de concentración. La familia de Manuela Ballester podrá permanecer unida, reencontrándose con Josep Renau en el campo d'Argelès (Mancebo, 1996: 43), gracias al Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles. De allí conseguirán huir con pasaportes franceses hacia México⁵⁰ donde permanecerán casi veinte años. En el país centroamericano, Manuela

inmediata a la falta de tiempo fuese la instalación de paneles fotográficos en las distintas secciones, en especial la de Artes Populares, e incluso en la fachada del edificio. En cualquier caso, la fotografía fue el elemento principal: “Se expondrán en esta sección grandes fotografías que den idea del paisaje, habitaciones, trajes, trabajos, fiestas y costumbres de la vida actual de los pueblos de España. Algunos objetos típicos y de uso diario darán, al lado de las fotografías, idea más clara del ambiente y del lugar” (cit. Sánchez Vigil, 2001: 258 - 359). La obra expuesta fue de gran calidad, tanto la original como los fotomontajes realizados a partir de los negativos que seleccionó Josep Renau, algunos de los cuales eran de su propio archivo. Junto a Renau trabajaron los Gori Muñoz y Félix Alonso, más el equipo francés de fototécnicos. Los negativos empleados fueron de varios autores, si bien se utilizaron principalmente los de José Caladín y el valenciano Enrique Desfilis. Aunque la fotografía estuvo presente en todas las secciones del pabellón, su presencia fue exclusiva en la de Información, donde se mostraron los aspectos socioeconómicos y culturales. Véase Sánchez Vigil (2001).

⁴⁸ El gobierno republicano de Largo Caballero se traslada a Valencia en septiembre de 1936 ante el asedio del bando sublevado sobre Madrid. De allí, se moverá a Barcelona en octubre de 1938, y finalmente se instalaba en Gerona el 25 de enero de 1939. Al días siguiente los rebeldes entraban en la exhausta Barcelona. El 23 de enero ya había comenzado el éxodo colosal de centenares de miles de mujeres, niños y ancianos aterrorizados y soldados vencidos hacia Francia (Preston, 2011: 301).

⁴⁹ Como tantas mujeres tras la huida al exilio, Manuela Ballester cruzó los Pirineos junto a su madre, sus hermanas Rosita y Finita, y los dos hijos que entonces tenía el matrimonio Renau - Ballester, Ruy y Julieta. Sobre la experiencia colectiva de las mujeres valencianas en el exilio puede consultarse los textos de Nuria Tabanera, Ana Aguado y María Fernanda Mancebo en la edición de Manuel García (1996a).

⁵⁰ Ballester y Renau mantenían lazos de amistad con algunos miembros de la Liga de Escritores y Artista

Ballester y sus hermanas podrán ejercer sus especialidades profesionales⁵¹. Junto a Josep Renau, Ballester se centró en la realización, en su taller “Estudio Imagen, Publicidad Plástica”, murales y carteles de cine para productoras, publicidad comercial, y propaganda política electoral, en especial para el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Asimismo, continuó con su labor editorial y sus colaboraciones gráficas para revistas de los republicanos españoles, como *España Peregrina*, *Las Españas*, *Nuestro Tiempo*, *Independencia*, *Mujeres Españolas* o *Boletín de Información de los Intelectuales Españoles*. Del mismo modo, la pintora valenciana colaboró con el muralista David Alfaro Siqueiros, a quien habían conocido en Valencia en 1937 durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en el mural interior *Retrato de la Burguesía* (1939-40) para el Sindicato de Electricistas ejecutando algunos bocetos. Más tarde, y ante la huida de Siqueiros a causa de su primer intento de asesinato de Trotsky, el mural tuvo que ser terminado por el matrimonio Renau-Ballester. Esta insólita coyuntura les facilitó, sin embargo, el encargo de los paneles decorativos del restaurante del Hotel Lincoln de México. También junto a Renau, y con la participación esporádica del hijo mayor de ambos, Ruy, realizó el mural *España hacia América* (1945-50) para el Hotel Casino de la Selva, de Cuernavaca, en el que se va a intentar contrarrestar la visión crítica contra los españoles realizada por Diego Rivera en su mural de la Casa de Cortés, también en Cuernavaca.

La importante acogida en México de la producción pictórica de Ballester, le llevará a exponer sus cuadros en diversas muestras colectivas como la realizada en la Casa de la Cultura Española (1940), la *Primera Exposición Conjunta de Artistas Españoles* (1956), y la de *Artistas Valencianos* en la Casa Regional Valenciana de México (1959). En estos momentos, el constante realismo de sus trabajos se concreta en retratos cargados de introspección psicológica (*Mi hijo Ruy*, *Julieta*, *Rosita*, *Totli*, *Teresa*, *Pablo* y *la Yaya*), paisajes (*Cuernavaca*), y bodegones.

Por otro lado, su firme compromiso político-social, le impulsa a dedicar parte de su tiempo a la alfabetización de las criadas indígenas que trabajaban en su casa. Su preocupación por la cultura mexicana y sus tradiciones le llevó a ejecutar una serie de grabados y dibujos sobre el traje nacional mexicano, que posteriormente expondrá en el Club de Creadores de Cultura de Berlín (1963) y en 1965 en Berlín y Dresde en el marco de la

Revolucionarios (LEAR) de México, que habían conocido en el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura.

⁵¹ En el libro editado por Manuel García (1996a) dedicado a la figura de Manuela Ballester, los primeros textos, recogidos bajo el capítulo “Emigració, guerra i exili”, hacen un interesante estudio de la experiencia colectiva del exilio vivido por muchas mujeres valencianas emigradas con anterioridad y tras la guerra civil española.

exposición *México y su mundo*. Tampoco dejó de lado su labor como cartelista, como lo demuestran los premios obtenidos en concurso organizado por el Club Rotario de México (1954) por su cartel con destino a la *Campaña Pro Desayuno Escolar* y el primer premio del Concurso Nacional de Carteles (1956) para el Primer Centenario de los Sellos de México.

A partir del verano de 1959, y hasta su muerte, fijó su residencia en la República Democrática Alemana. Siguiendo a Renau se instala en el Berlín Este. En la capital comunista es contratada por ADN (Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst: Agencia Nacional de Noticias alemana) para la realización de una serie de fotomontajes y dibujos. Además colabora con la revista internacional *Mujeres del Mundo Entero*, que editaba en la Habana el Círculo Julián Grimau y dirigía Manuel Carnero. Seguirá manteniendo una estrecha relación con México, y en 1962 se presenta al concurso de carteles convocado por la Casa de Valencia en México para anunciar su segunda falla, del que resultará ganadora.

Durante la década de 1970 sus trabajos se presentan en numerosas exposiciones en distintas partes del mundo, y su obra regresa por fin a Valencia en la exposición colectiva en la Galería Punto de Valencia (1973). Las muestras que acogen su obra se suceden a lo largo de 1980, participando en exposiciones como *L'avanguardia artística valenciana dels anys trenta*, organizada por el Ayuntamiento de Valencia (1981) o *El exilio español en México*, celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid en 1983.

Durante esa misma década, se desarrollan diferentes investigaciones y artículos divulgativos publicados por estudiosos, críticos de arte y periodistas, que darán a conocer la producción artística de Manuela Ballester. La artista viajará a Valencia en numerosas ocasiones para atender este reconocimiento y visitar a familiares y amigos. Sin embargo, Ballester nunca volvió a residir en España. Como a tantos emigrantes, trabajo, familia, jubilación y seguridad les vincularon a los países de acogida. Ballester falleció en Berlín el 7 de noviembre de 1994. Vivió con serenidad su vejez, junto a su hija Teresa y sus dos nietos, en la casa que Renau (muerto en 1982) les había dejado en el barrio de Mahlsdorf – Süd, viendo sucederse grandes cambios sociales, políticos y culturales, como la transición democrática española y la caída del muro de Berlín.

3. GERDA TARO: AUTONOMÍA PERSONAL Y COMPROMISO.

Gerda Taro (Stuttgart, 1910 – El Escorial, 1937) fue la primera fotoreportero⁵² muerta en el ejercicio de su profesión. No murió como una heroína, sino arrollada accidentalmente por un tanque cuando el bando republicano se retiraba del frente de Brunete (25 de septiembre de 1937). Gerta Pohorylle⁵³ moría en el hospital de guerra republicano de El Escorial el 26 de julio de 1937. Sin embargo, y aunque nunca manifestó su filiación a organismo político alguno⁵⁴, su muerte fue instrumentalizada por el Partido Comunista y por las empresas editoriales con las que colaboraba. Inmediatamente fue convertida en heroína y elevada a la condición de mártir de la causa revolucionaria. Con su muerte nacía el mito de Gerda Taro, que pronto sería olvidado por la historiografía, cuando España dejó de ser el centro de atención mundial.

Problemas para el estudio de Gerda Taro, vida y obra⁵⁵.

Al desinterés historiográfico mostrado por el legado de Gerda Taro, dada su condición de mujer y artista, se une el problema de la autoría de su producción fotográfica, minimizada

⁵² No se ha encontrado en nuestra lengua un registro capaz de expresar que Gerda Taro fue la primera profesional (hombre o mujer) del fotoreportaje moderno que murió en el ejercicio de su profesión. Así, nos hemos decidido por mezclar los géneros gramaticales para llamar la atención sobre este hecho. Ante esta dificultad utilizaremos el género gramatical femenino cuando nos refiramos a Taro o cualquier otra profesional en el campo de la fotografía, y el masculino para designar a los varones dedicados a esta profesión, así como fotógrafos y fotógrafas en su conjunto, como se ha estado haciendo a lo largo del trabajo con términos como artistas, escritor, etc.

⁵³ Su verdadero nombre era Gerta Pohorylle, pero a principios de 1936, en París, cambió su nombre por un pseudónimo más comercial, Gerda Taro, que nació junto al de Robert Capa. Este sello no sólo le ofrecerá la posibilidad de promocionarse laboralmente, sino también de ocultar su identidad como refugiada judía alemana, en un país en el que crecía, cada vez más, un sentimiento xenófobo hacia la población emigrante y refugiada política por el nazismo, especialmente la de origen alemán. En este trabajo se utilizará su nombre de pila para describir sus datos biográficos hasta el momento en el que Pohorylle adopta el sello comercial Gerda Taro, para el tratamiento de su trabajo como fotoreportera.

⁵⁴ Las biografías y publicaciones sobre Gerda Taro consultadas para esta investigación (véase bibliografía) confirman que Gerta Pohorylle nunca fue militante (con carné) de algún partido político. Si bien, algunos datos biográficos (su origen judío y los círculos intelectuales en los que se movió), así como sus fotografías de la guerra civil española, reflejan un posicionamiento político comprometido con la causa antifascista republicana. Aunque no es posible aplicarle los criterios profesionales de hoy en día, pues no dispuso de libertad de movimientos para cruzar las líneas y fotografiar en la zona sublevada, Gerda Taro tomó partido por un bando y su compromiso ideológico condicionó su lectura del conflicto.

⁵⁵ Hasta no hace mucho, apenas existía información relevante sobre la figura y obra de Gerda Taro, más allá de lo común y brevemente publicado sobre la conmoción politizada de su muerte y los relatos vinculados a su relación sentimental con el fotógrafo Robert Capa. Hoy en día se cuenta con publicaciones como la biografía revisada de Irme Schaber (2013), el catálogo de la exposición organizada por el International Center of Photography (ICP) *Gerda Taro* (2009), así como la investigación del conjunto de negativos desaparecidos de la guerra civil española *La maleta mexicana* (2012).

no sólo bajo la sombra de su pareja sentimental y profesional⁵⁶, Robert Capa⁵⁷, sino porque la misma historia de la fotografía se ha encargado de argumentar la dificultad de identificar sus fotografías bajo el sello profesional Photo Robert Capa⁵⁸. Del mismo modo, su prematura muerte en la contienda española, así como el exterminio de toda su familia tras la invasión nazi de Serbia y el asesinato político de algunas de las personas que la conocieron personalmente⁵⁹, han hecho difícil rastrear la experiencia vital de Gerda Taro como judía, bien educada, refugiada, apátrida y fotorreportera.

En 1938 Robert Capa, su pareja profesional y sentimental, publicaba *Death in the making* en memoria de Gerda Taro. Se trata de una narración (lineal) de la guerra civil española contada a través de las imágenes fotográficas captadas por ambos durante la contienda. Sin embargo, la falta de pies de foto ha producido grandes errores en las identificaciones de la autoría, y las investigaciones se han inclinado habitualmente a atribuir la factura de estas imágenes a Capa. Más tarde, el fotorreportero húngaro, tenedor de su legado fotográfico, y en cierto modo su beneficiario⁶⁰, también moría prematuramente en el ejercicio de su profesión en el frente de Indochina, por lo que la historia y la teoría de la fotografía no han podido contar con un testimonio de primera mano que ayude a aclarar las numerosas y continuas especulaciones sobre los méritos profesionales atribuidos a cada uno.

No se trata con esto de rescatar y encumbrar el nombre de Gerda Taro al de una figura excepcional, sino de ayudar a restablecer el lugar que ocupó en una experiencia histórica compartida por muchas otras personas. Como ella misma intuía a su llegada a Francia:

⁵⁶ Tal y como la historia y la crítica feministas de arte han señalado (véase por ejemplo Chadwick y Courtivron, 1994), algunas artistas coetáneas, y este es también el caso de Manuela Ballester, a pesar de la toma de conciencia del valor de su propia producción artística, asumieron el segundo plano que la sociedad les había asignado con respecto a la figura de sus compañeros de profesión. Sin embargo, como veremos, en el caso de Gerda Taro, la fotógrafa reivindicó un lugar propio en el proyecto profesional común con Robert Capa y buscó estrategias que reconociesen esta autonomía y autoría.

⁵⁷ Su verdadero nombre era Endre Ernő Friedmann, que primero cambia por uno afrancesado, André Friedmann, y posteriormente ocultará bajo el pseudónimo Robert Capa.

⁵⁸ Los errores de identificación de la obra de Taro han tratado de ser reparados por la investigadora Irme Schaber y el historiador Richard Whelan, entre otros, así como por las investigaciones que se han llevado a cabo sobre los famosos negativos desaparecidos de la guerra civil española conocidos como la maleta mexicana.

⁵⁹ Como el periodista soviético Mikhaïl Koltsov, enviado por el mismo Stalin como Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (NKVD) para cubrir los acontecimientos de la guerra civil española. Fue fusilado en 1942, acusado de antisoviético, por el régimen estalinista bajo el programa de la Gran Purga, serie de campañas de represión y persecución políticas llevadas a cabo en la Unión Soviética en el final de la década de 1930.

⁶⁰ Disuelto hoy entre el legado del fotógrafo, Capa utilizó algunas de las imágenes de su compañera, pero sin especificar su autoría. Sin intención afectiva como en el caso de *Death in the making*, sino comercial, el fotógrafo y sus agencias ocultaron intencionadamente – bajo adhesivos – la firma independiente Photo Taro, si la poseía, y en caso contrario, estamparon en el anverso de las copias no identificadas el copyright Photo Capa. Véase VV. AA. (2011).

“Siento una especie de alegría y tristeza cuando piso territorio francés. Estoy salvada, pero digo adiós a toda mi vida anterior. No me siento especial. Vivo la misma peripecia de miles de personas obligadas a huir. Tengo suerte. Mis amigos de Stuttgart me ayudan con algo de dinero. Me han prometido envíos periódicos cuando me establezca en París. No sé a qué voy a dedicarme. Espero que me sirvan los idiomas. Me veo obligada a abandonar mi patria, pero me niego a que Hitler gobierne mi destino. Mi futuro” (cit. Olmeda, 2007: 66).

La percepción de vivir una experiencia común por parte de Gerta Pohorylle condicionará la mirada de Gerda Taro sobre la guerra en España, que la reportera gráfica trasladará a su trabajo, conformando un legado visual de valor incalculable para la memoria colectiva de la historia contemporánea:

“la vida de Gerda Taro trasciende a su faceta de reportera de última hora: condensa la peripecia de millones de personas durante la Europa de entreguerras: un continente herido por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y estremecido por el ascenso del nazismo” (Olmeda, 2007:12).

Apuntes socio – políticos y biográficos.

La historiadora del arte Irme Schaber (1994 y 2013) ha centrado parte de su labor como investigadora en el estudio de la vida y producción artística de Gerda Taro. Lamentablemente no existen traducciones de sus trabajos en inglés y, como es habitual en la investigación feminista del arte en nuestro país, tampoco en español. Para la presente investigación se han tenido en cuenta las publicaciones en español de François Maspero (2010, traducido al español) y Fernando Olmeda (2007) sobre la vida y obra de Gerda Taro. En cierto modo, estos relatos centran la atención sobre detalles anecdóticos que describen su relación sentimental con Robert Capa y su sexualidad liberal, si bien han aportado ciertos datos biográficos fidedignos para este estudio. Asimismo, la tesis inédita de Lorna Beatriz Arroyo (2010) ha aportado no sólo datos biográficos, sino un exhaustivo análisis de la producción fotográfica de la reportera alemana.

Gerta Pohorylle nace en Stuttgart el 1 de agosto de 1910 en el seno de una familia emigrante judía, originaria de la Galitzia Oriental⁶¹. Aunque la situación económica familiar

⁶¹ El origen territorial de la familia Pohorylle es la Galitzia Oriental, la más grande y populosa región de Austria – Hungría, un territorio que hoy pertenece a Ucrania. Los judíos del Este no constituían un conjunto cultural homogéneo. La supervivencia ante el violento antisemitismo de la región acentuará el conflicto entre quienes aspiran a asimilarse a la cultura alemana y los partidarios de la polaca. Tras la Primera Guerra Mundial, Polonia se anexionó el territorio, por lo que el pasaporte de la familia Pohorylle será polaco. La situación se volverá a ver alterada cuando Polonia sea invadida por el Tercer Reich. En este trabajo, aunque el pasaporte de Gerta Pohorylle era polaco, se le considerará alemana por su lugar

es más bien modesta, la única hija del matrimonio Pohorylle es enviada a los mejores colegios para recibir una buena educación⁶². Allí, Gerta Pohorylle no sólo aprende las materias escolares, que en la escuela de primaria a la que asiste son las mismas para niñas y niños, sino también las buenas maneras y la elegancia en el comportamiento de las clases altas alemanas. En este ambiente, Gerta Pohorylle debió de aprender desde muy pequeña a ocultar no sólo su origen social, sino también su credo religioso.

La placentera y apolítica vida llevada en Stuttgart cambiará cuando la familia se traslade a Leipzig en 1929 por motivos socio-económicos. La inestable situación política y económica que atraviesa la República de Weimar obliga a su padre a cerrar el negocio que regenta y volver a intentarlo en Leipzig. La joven Pohorylle debe abandonar los estudios de comercio que había iniciado en Stuttgart. En la capital sajona asiste a la Escuela Gaudig, centro que goza de buena reputación por sus enseñanzas de carácter progresista y humanista, y allí comienza a relacionarse con personajes sólidamente politizados, de izquierda, como Erwin Ackerknecht o Georg Kuritzkes⁶³.

La situación empeora para la población judía en Alemania cuando el Partido Nacionalsocialista gana las elecciones de 1933. El 19 de marzo de ese mismo año Gerta Pohorylle es detenida y encarcelada en Leipzig por las SA (Sturmabteilung), la sección de asalto del Partido Nazi. Se le acusa de participar en el reparto de panfletos de la Revolutionäre Gewerkschafts Opposition (RGO; Oposición Sindical Revolucionaria), organización popular vinculada al Partido Comunista alemán, contra los nazis. Sin embargo, esto no es prueba suficiente para afirmar que militase en dicha organización, que acudiese a sus reuniones y se plegase a la disciplina del partido. De hecho, el verdadero motivo de su detención fue sustituir a sus dos hermanos, quienes sí trabajaban para la RGO y que las SA no había podido localizar. Tras su excarcelamiento, por temor a la persecución nazi, decide abandonar Alemania y se traslada a París a finales del verano de 1933.

París, intercambiador de destinos.

Gerta Pohorylle habla bien francés (también inglés y alemán) y París es la capital cultural del mundo, refugio de la mayor parte de la intelectualidad europea que se opone al

de nacimiento: Stuttgart.

⁶² Cursa primaria en la Königin–Charlotte Realschule en Stuttgart, continúa en el internado Villa Florissant en Luasana, Suiza y realiza los estudios de comercio en la Höhere Handelschule en Stuttgart.

⁶³ No podía ser de otro modo por sus orígenes sociales y culturales, en un momento social convulso, en el que la crisis político-económica estaba afectando principalmente a las clases medias-bajas y la cultura judía se estaba viendo fuertemente amenazada.

nazismo. Las principales figuras de las vanguardias artísticas e intelectuales, algunas fuertemente politizadas, se dan cita en la capital francesa. Durante la década de 1920, mujeres intelectuales, muchas de las cuales huían de la rigidez de la cultura angloamericana, se habían afincado en la Ciudad de las Luces y constituyeron el círculo artístico de “las mujeres de la orilla izquierda del Sena”⁶⁴. Formaron parte de la comunidad intelectual de París y ejercieron una gran influencia en los movimientos de vanguardia. Entre ellas se encontraban la poeta y mecenas Gertrude Stein, las fotógrafas Berenice Abbott y Claude Cahun, la fotorreportera Gisèle Freund, la pintora Romaine Brooks y la editora y librera Silvia Beach. Allí también se habían trasladado otras profesionales europeas, que ejercían como fotógrafas en sus países de origen, pero que por las fatales condiciones económicas y políticas habían emigrado a París. Tales fueron los casos de las húngaras Ergy Landau, Kata Kalman, Klara Langer y Kamilla Koffler (Ylla) o las alemanas Germaine Krull y Gisèle Freund⁶⁵.

Mientras busca trabajo para sobrevivir en la capital francesa, Gerta Pohorylle acude al Capoulade, en el Boulevard Saint Michel, donde se encuentran y debaten partidarios de diversas ideologías de izquierdas, desde militantes del Partido Comunista (PKD) al Partido Socialista (SPD) alemanes. Entre ellos se halla el futuro canciller Willy Brandt, miembro del Partido socialista alemán. También acude al Mephisto, en el Boulevard de Saint Germain, donde se reúne el Schutzverband Deutscher Schriftsteller (Asociación de Escritores Alemanes). Es posible que allí coincidiese con Bertolt Brecht, Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, Franz Hessel, John Heartfield, Louis Aragon⁶⁶ y Paul Nizan (Maspero, 2010: 29).

En París, Gerda Pohorylle sigue frecuentando los círculos de la izquierda, y aunque no milita ni participa de las actividades de los partidos, Taro se encargará de cubrir, para *Ce Soir* y *Regards*, el Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en sus sedes de Valencia y Madrid (julio, 1937). Albergado por la AIA donde militaban Manuela Ballester y Josep Renau, el congreso se había inaugurado en Valencia, para luego trasladarse a Madrid. Dos cientos escritores y escritoras llegados

⁶⁴ “La rive gauche” o “the left bank” (orilla sur del Sena) es la expresión con la que se conoce la zona parisina donde principalmente vivía y se reunía toda la comunidad artística e intelectual durante el primer tercio del siglo XX. En 1986 la escritora Shari Benstock publicó el libro *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, que recupera la labor fundamental que ejercieron estas intelectuales en las vanguardias históricas. El documental dirigido por Greta Shiller *Paris was a woman* (1996) está basado en la publicación de Benstock.

⁶⁵ Consúltase Rosenblum (1994).

⁶⁶ De hecho Louis Aragon será el director de *Ce Soir*, diario del Partido Comunista francés que contrata a Gerda Taro como fotorreportera en 1937.

de otros países se reunieron para apoyar la causa republicana. El congreso seguía los pasos del realizado el año anterior en París. Ambos fueron un referente nostálgico, seña de identidad de una época en la que los intelectuales pensaron que su actividad podía plantar cara a las armas. Taro se ocupará de dar a conocer el compromiso social de la intelectualidad internacional y captará en sus imágenes las reuniones entre René Malraux, Ernest Hemingway, John Dos Passos, W. H. Auden, Claude Aveline, Gustav Regler, Anna Seghers, Alexis Tolstoï, Mikhaïl Koltsov, entre otros.

Es en París donde Gerta Pohorylle toma contacto por primera vez con el mundo editorial y la fotografía⁶⁷. Necesita trabajar, una preocupación que hasta el momento no había tenido en Alemania. Lo hace con el fotógrafo Fred Stein redactando los textos para sus fotografías, pero además recibe una sólida formación fotográfica, que empieza con la experiencia práctica en el laboratorio que monta en 1934 con Fred y Lilo Stein. Ese mismo año conoce a André Friedmann, quien le enseñará a manejar la cámara.

La fotografía: permiso de residencia y de trabajo.

Gerta Pohorylle no fue la única emigrante, en aquella época convulsa, que optó por la fotografía como dedicación profesional, un quehacer, por otro lado, bastante corriente entre las mujeres burguesas de los años treinta. La prensa y la ilustración es la línea natural que seguían quienes empezaban a experimentar con este medio⁶⁸. Hacia 1935 comienza a trabajar como editora fotográfica para la agencia Alliance Photo, dirigida por Maria Eisner, e inicia la colaboración mutua con André Friedmann, convirtiéndose en su agente. Aprende, también, a fotografiar con él y este oficio le permitirá obtener la tarjeta de residencia en Francia, que las autoridades francesas estaban concediendo en aquella época a los fotorreporteros. Es la única forma de legalizar su situación. Su primera acreditación (4 de febrero de 1936) es expedida por la agencia ABC Press – Service de Amsterdam. Este documento no sólo supone la regularización de su situación en Francia, sino que también le permite ejercer como reportera gráfica de forma permanente (Olmeda, 2007: 92). Será también a principios de 1936 cuando Gerta Pohorylle y André

⁶⁷ Este dato resulta cuanto menos curioso, puesto que aunque es en Alemania donde comienzan a crearse las primeras escuelas de fotografía para mujeres y donde la profesión de fotógrafa tenía cierta aprobación social, no será hasta su llegada a París cuando Pohorylle muestre cierto interés por el medio mecánico. Del país germano procedían, también, otras fotógrafas que ya ejercían su profesión antes de tener que exiliarse a la capital francesa, como Germaine Krull y Gisèle Freund. Puede verse VV. AA. (1995) y Rosenblum (1994).

⁶⁸ Sin embargo los puestos de fotoperiodista o fotorreportero se destinaban a los hombres. Los cargos con cierto prestigio en el mundo editorial eran ocupados por varones, mientras las mujeres trabajaban en tareas menos visibles y ajenas al espacio público. Gisèle Freund (1976: 125) señalaba que en la revista *Life* todos los documentalistas eran mujeres.

Friedmann pongan en marcha su famosa estrategia de autopromoción. En París, Pohorylle y Friedmann se enfrentaban a demasiada competencia para convertirse en un equipo fotográfico independiente. A partir de ahora se harán llamar Robert Capa y Gerda Taro. La pareja, profesional y sentimental, crea una marca que les permitirá no sólo publicar sus fotografías firmadas bajo un nombre (por entonces, muchas de las imágenes que se publicaban en la prensa no tenían autoría), sino también ocultar su identidad como refugiados⁶⁹.



Fred Stein, *Gerda Taro escribiendo a máquina*, París, 1935

La colaboración laboral era una idea propia de aquel tiempo en los círculos artísticos e intelectuales. Pero a diferencia de las relaciones casi patriarcales –y bien conocidas– que caracterizaron a parejas como Lee Miller y Man Ray o Pablo Picasso y Dora Maar, la que se estableció entre Friedmann y Pohorylle fue una relación entre iguales. Tenían muchas

⁶⁹ Los estudios sobre este hecho apuntan a que fue Gerta Pohorylle quien ideó esta estratagema promocional, pero no existen datos que puedan corroborarlo, por lo que este trabajo recoge sólo aquellos que están comprobados y que confirman que Gerta Pohorylle adoptó el nombre de Gerda Taro y André Friedmann el pseudónimo de Robert Capa y que, en sus inicios, vendieron la producción fotográfica de ambos bajo el sello Photo Capa. Por otro lado, no debe sorprender que la pareja tomase esta determinación. En el París vanguardista muchos y muchas artistas cambiaban sus nombres, ya fuese para promocionarse, para facilitar su pronunciación (de húngaros o alemanes) o para ocultar su identidad. Así, su amigo y compañero profesional David Seymour “Chim” se llamaba David Szymin; Brassäi fue el pseudónimo del fotógrafo húngaro Gyula Halász; artistas como Lucy Schwob se dieron a conocer como Claude Cahun, y Theodora Markovic fue conocida como Dora Maar. Incluso la americana Bernice Abbott se cambió el nombre por el de Berenice en París, aconsejada por el dramaturgo Jean Cocteau.

cosas en común: la misma edad, entornos culturales parecidos y posturas políticas similares. Su relación laboral estaba basada en la igualdad. Pohorylle no interpretó el papel de musa, ni Friedmann fue para ella un sostén económico. El fotógrafo húngaro nunca la explotó como ayudante, sino que estimuló su talento (Schaber, 2009: 14). Ella se convierte en su representante, pues ha conseguido establecer buenos contactos editoriales a través de Alliance Photo. Este modelo de equipo y su concepto de la autopromoción cambió el trabajo del fotógrafo de prensa e inspirará a Capa para crear la famosa agencia Magnum (junto a David Seymour, alias “Chim” y a Maria Eisner). La guerra civil española, convertida en un fenómeno mediático, les ofrecería un campo de experimentación para su alter ego⁷⁰.

El primer viaje⁷¹ que Gerda Taro realiza a España será en compañía de Capa y Chim, en un avión fletado por Lucien Vogel, el creador y director de la revista *Vu*⁷². El 5 de agosto de 1936 (Arroyo, 2010: 210)⁷³, al inicio de la guerra civil, aterrizan en Barcelona, cuando la

⁷⁰ La guerra civil española se convirtió en un conflicto bélico en el que tuvieron lugar múltiples experimentaciones, tanto de estrategia militar como para el reportaje fotográfico. Los avances técnicos de la cámara, así como de los medios de impresión, confluyeron en el nacimiento del reportaje moderno tal y como hoy lo conocemos. Las facilidades técnicas permitieron al reportero concentrarse más en la toma para dejar de preocuparse por las cuestiones mecánicas. Surge la llamada “Candid Photography” (Erich Salomon) definida por la espontaneidad y la naturalidad de la toma y, poco a poco, el texto se va convirtiendo en un relleno de la imagen. Nacen nuevas publicaciones y surgen las agencias fotográficas. Dirigentes políticos y artistas se dan cuenta de la importancia de la propaganda. En la guerra civil española los reporteros gráficos (mayoritariamente liberales) llevan a cabo una nueva fórmula de reportaje independiente, pues el fotógrafo consigue acceder a lugares donde antes no había conseguido llegar.

⁷¹ Realizaría un total de cinco viajes. El primero entre agosto – septiembre de 1936, en el que, junto a Capa, llega a Barcelona, visita el frente de Aragón, pasa por Madrid y viaja hasta Córdoba (Cerro Muriano), deteniéndose en Toledo y en Alcázar de San Juan. El segundo viaje, también con Capa, lo realiza a mediados de febrero de 1937. Juntos viajan a Almería, abarrotada de refugiados que han escapado de la masacre de Málaga y regresan a Madrid, a fotografiar la defensa de la capital desde la Ciudad Universitaria. A finales de febrero, ambos comienzan a publicar bajo el nombre Reportage Capa & Taro; el primer gran reportaje bajo este sello lo publica *Regards* el 18 de marzo de 1937. De nuevo en pareja, Capa y Taro viajan a Madrid a mediados de abril de 1937. Regresan a finales de mes a París, para estar en la ciudad francesa durante el Primero de Mayo. Después, Taro se desplaza a Valencia, que es bombardeada el 14 de mayo de 1937. A finales de mes se encuentra con Capa y juntos se dirigen al paso de Navacerrada, donde fotografían la ofensiva republicana que Hemingway hizo famosa en *Por quién doblan las campanas*. Estarán en el frente de Segovia, regresarán a Madrid en varias ocasiones y se encargarán de cubrir el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en Valencia. Tras celebrar en París el Día de la Bastilla, regresa a España por última vez, y se dirige junto a su amigo y fotorreportero Ted Allan a Brunete, donde sufrirá el fatídico accidente el 25 de julio de 1937.

⁷² Lucien Vogel crea la revista francesa *Vu* en 1928, una revista que, en su primer número contiene, sesenta fotografías. *Vu* rompe con la clásica fórmula de la imagen aislada, que comienza a relegar al texto, y el fotoperiodismo se convierte en reportaje gráfico. En el editorial de ese primer número, Lucien Vogel escribe: “*Vu* aporta en Francia un nuevo método: el reportaje ilustrado mediante informaciones mundiales (...) llegarán a *Vu* fotos, despachos y artículos de todos los rincones del mundo en los que se produzca un acontecimiento importante. *Vu*, de esta manera, pondrá al público en contacto con el mundo entero”. Henry Luce, el fundador de *Life*, escribió: “sin *Vu*, *Life* no hubiera existido” (Freund, 1976: 114).

⁷³ Dato que, sin embargo, desmiente François Fontaine (2003: 130). Lo que todas las versiones confirman es que Gerda Taro viajó con Capa y Chim a Barcelona a partir de la primera semana de agosto.

ciudad empezaba a movilizarse para su defensa. Taro irá progresivamente definiendo su estilo en paralelo al desarrollo de los acontecimientos de la guerra de España, el tema central de su producción.

Las mujeres españolas.

La guerra civil española se convirtió en un terreno de experimentación en todos los campos. Los reporteros gráficos de corte liberal comenzaron a practicar en España una nueva fórmula de reportaje independiente que, a diferencia de la Primera Guerra Mundial, ya no está sometido la fuerte censura, ni se encuentra con las rudimentarias limitaciones de los medios técnicos. El interés que la guerra civil despertó en Europa convocó a un nutrido grupo de reporteros extranjeros que comenzarían a curtirse en España, para después cubrir con su cámara los principales conflictos del siglo XX. Junto al desarrollo profesional, la autoría de las imágenes pasará al primer plano de la producción fotográfica, y la prensa y las revistas comenzarán a publicar las fotografías con su firma.

A su llegada a Barcelona (agosto de 1936), Taro se entusiasma con el destacamento armado femenino del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), y las fotografías que hace de ellas, aun torpes, se publican en *Vu* y *Regards*⁷⁴ (Maspero, 2010: 49). No obstante, este no fue un interés particular de la fotorreportera alemana. La imagen de las milicianas se convirtió en un símbolo de la lucha antifascista y del profundo cambio social con el que mercadeaban las nuevas democracias. De hecho, una de las imágenes más familiares –e incluso tópica– del ideario de la “nueva mujer”⁷⁵ difundido por las autoridades

⁷⁴ *Regards* fue una creación del Partido Comunista, destinada a competir con *Vu* por el mismo público, los electores del Frente Popular. En 1934 cobra su mayor impulso y se convierte en una publicación semanal. Aunque rivalice con *Vu* en lo que a la forma y la concepción de la información en imágenes se trata, se inspira en la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) alemana, que es, a su vez, heredero del *Sowjet-Russian im bild*, fundado en 1921, en la que colaboraban los más grandes artistas soviéticos y que publicaba las imágenes y los fotomontajes de los constructivistas rusos.

⁷⁵ El interés general suscitado en todo el mundo por la “nueva mujer” –comportamiento sexual, procreación, “invasión” del mundo laboral de signo masculino, imagen aparentemente andrógina en lo relativo al corte de pelo y el vestido–, que tan bien conocemos a través del cine, el arte, la literatura, las revistas y la fotografía, representaba al mismo tiempo la tentativa de explicar, comprender y frenar las rápidas y desconcertantes transformaciones socioeconómicas. Representaba también una manifestación del carácter contradictorio de los “tiempos modernos” y de la reforma del periodo de entreguerras, que se materializaba en la experiencia social y en la importancia simbólica de las mujeres.

Después de la Primera Guerra Mundial, las mujeres irrumpieron en los lindes de la modernidad como un baluarte de tradición y estabilidad en medio de un mundo que se transformaba vertiginosamente. Si por un lado se desenvolvían ambientes laborales como las oficinas y los comercios, el trabajo en cadena y las profesiones liberales, como la medicina o el periodismo, donde la modernidad –a menudo estigmatizada por la competencia entre los modelos americanos y los bolcheviques– era definida de manera contradictoria. Por otro parte, la mayoría de las mujeres seguían ocupadas en los llamados sectores tradicionales, como la agricultura y el trabajo doméstico. A esa “nueva mujer” se la hallaba en las oficinas y en las fábricas, en los dormitorios y en la cocina de casa, así como en la cafetería, el cabaret y el cine, y fue intensamente explorada, documentada y representada.

políticas republicanas, fue la miliciana vestida con mono azul, imagen que sin duda es la más problemática de toda la iconografía generada por la propaganda republicana. La mayoría de las fotografías de las milicianas que se conocen no testimonian las duras realidades vividas por las mujeres en el frente⁷⁶; casi todas, como las de Taro, se tomaron en los primeros días del conflicto y evocan la “guerra como fiesta”. En un cierto sentido depravado, estas estampas se idearon como un mecanismo de reclutamiento para inducir a los hombres a alistarse como voluntarios en las milicias. En otoño de 1936, cuando Largo Caballero, reorganiza el Ejército Popular, las mujeres vuelven a la retaguardia con el fin de conseguir un “ejército más disciplinado y eficaz”⁷⁷. La decisión del gobierno contó con el apoyo de todas las organizaciones femeninas, encargadas de organizar a las mujeres para la contienda, que consideraron que el lugar adecuado para la mujer estaba fuera del campo de batalla⁷⁸.



Gerda Taro, *Milicianas republicanas recibiendo instrucción en la playa, afueras de Barcelona, 1936*

⁷⁶ Paul Preston (2011) afirma que estuvieron sometidas a considerables presiones sexuales y, tanto si sucumbían a ellas como si no, a la creencia de que eran prostitutas. Sobre el problema social de la prostitución y las políticas de control o erradicación establecidas, antes y durante la guerra, puede consultarse Mary Nash (1999).

⁷⁷ En palabras de la misma Dolores Ibárruri, recogido por Pilar Folguera (1997: 521).

⁷⁸ Detrás de esta decisión no había ningún programa político pacifista, antibelicista o antimilitarista. En la guerra civil española, como en todas las guerras modernas, la violencia correspondió casi exclusivamente a los varones, lo que hizo necesario que las mujeres atendieran a la estructura económica y asistencial.

Las mujeres republicanas son “libres, valientes, conscientes, maduras, fervorosas, cultas, abnegadas, generosas, trabajadoras, invencibles, paradigmas de todo lo admirable”⁷⁹, pero las fuertes raíces tradicionalistas de la sociedad y la cultura españolas, así como el imperativo de la guerra, no permitieron un verdadero y profundo cambio en las relaciones de género. Lo que se impuso durante la guerra civil fue la lógica de la movilización de la población al servicio del esfuerzo bélico. Las mujeres trabajarán en puestos hasta ahora ocupados por los hombres y se incorporarán al trabajo asalariado (industrias de guerra, talleres metalúrgicos). Obtienen una mayor independencia económica y toman conciencia de sus capacidades como sujetos⁸⁰. Participan de espacios hasta ahora negados para ellas, como la política: Constancia de Mora (jefa de la Oficina de Prensa Extranjera republicana), María Teresa León, Margarita Nelken, Victoria Kent o Clara Campoamor (diputadas del gobierno por sus respectivos partidos), Federica Montseny (ministra de Sanidad). Ya, en períodos anteriores a la guerra civil, muchas españolas vivían de modo intenso, libre y feliz, trabajando, hablando de política, enfrentándose a problemas hasta hacía poco desconocidos, acudiendo a las urnas y, finalmente, dando la victoria al Frente Popular. Mujeres que se comprometieron políticamente hasta convertirse en milicianas, las milicianas que Gerda Taro fotografía poco tiempo después. Esta “nueva mujer” española se parece mucho a las europeas que participarán activamente en la guerra que estallará en 1939. Pero, Taro no es una feminista combativa. No pone en cuestión el papel tradicional de la mujer. Su imagen se corresponde con la imagen convencional de la feminidad de esta “nueva mujer”. La mujer moderna es cosmopolita, está presente en determinados espacios públicos como actos sociales, playas y pasarelas, conduce, practica deportes y acude a espectáculos. Es una mujer que fuma y bebe y presenta una estética rupturista. La moda es llevar el pelo corto, pintarse los ojos y los labios en la calle y acortar la falda. Este modelo, sin embargo, se corresponde con mujer burguesa acomodada y urbana, pero no con la mayoría de las mujeres, y mucho menos con las situaciones vividas durante el conflicto bélico.

La imagen física de Gerda Taro parece ir adaptándose a medida que se desarrolla en conflicto bélico, ajustándose al terreno en el que penetra. Taro entra en los territorios de la prensa y de la guerra, tradicionalmente ocupados por los hombres, y lo lleva hasta el

⁷⁹ Así define Almudena Grandes a la mujer republicana en el prólogo de *María Teresa León: memoria de la hermosura* (cit. Olmeda, 2007: 82).

⁸⁰ Durante la Gran Guerra se hizo de este hecho una extraordinaria explotación sentimental, lo que ha dejado la confusa impresión de que todo empezó entonces para las mujeres. Hubo efectivamente un brutal incremento del número de mujeres trabajadoras durante las hostilidades, pero la regresión, el retorno al hogar fue también repentino, tan pronto como el conflicto bélico terminó.

límite: se presenta en el frente. Se convierte en fotorreportera, oficio reservado casi exclusivamente para los varones⁸¹, y en 1937, en plena guerra civil, empieza a firmar sola sus trabajos. A principios de ese año se producía una ruptura significativa en el proceso de autopromoción de la pareja y en la carrera profesional de Gerda Taro. A mediados de febrero de 1937, la pareja comienza a publicar bajo el nombre Reportage Capa & Taro. Ese mismo mes Taro firma su propio contrato con *Ce Soir*⁸², que la aloja en la Casa de la Alianza de Madrid. La modificación de su firma periodística muestra con bastante claridad que fue precisamente entonces cuando la fotógrafa alemana empezó a dedicarse a su propia carrera de una manera decidida⁸³. El primer reportaje de envergadura que aparecerá bajo su sello individual Photo Taro se publica en *Regards* el 15 de abril de 1937. En él recoge la reciente formación en Valencia del Ejército Popular, que sustituía a la estructura miliciana de los anarquistas. Ahora los soldados estaban sometidos a la estructura jerárquica propia de los ejércitos convencionales y combatían uniformados (y dirigidos por el PCE). El cambio de estrategia militar queda recogido en las imágenes de Taro, que algunos meses antes, en Barcelona y Aragón, había fotografiado el nacimiento espontáneo de un ejército improvisado; las imágenes de valientes milicianos y de mujeres armadas eran de rigor para todos los equipos de fotógrafos extranjeros. Las tropas y patrullas formadas y dirigidas por mujeres armadas habían mostrado al mundo la ruptura con el antiguo orden y el giro revolucionario que se había producido en España. Al imponerse la disciplina del ejército regular, las mujeres fueron apartadas y se les prohibió servir en el Ejército Popular y vestir uniformes militares. Desde la caída de Málaga, el bando republicano consideró necesario crear un ejército unificado basado en el modelo comunista. Sin embargo, Willi Brandt, compañero de Gerda del SAP, protestó por la

⁸¹ Fernando Olmeda (2007: 105) señala que se acreditaron pocas reporteras extranjeras, y tampoco hubo muchas mujeres españolas que ejerciesen el periodismo en España en 1936. Sobre el empleo de las mujeres como reporteras gráficas véase Rosenblum (1994) y VV. AA. (1995).

⁸² Gerda Taro es contratada por *Ce Soir* en febrero de 1937. El diario francés había sido fundado recientemente por el Frente Popular, y estaba dirigido por el comunista Louis Aragon. La fecha de su tarjeta de afiliación data del 25 de febrero de 1937. A través de *Ce Soir* Taro residirá en la casa de la Alianza de Madrid (PCE), regentada por María Teresa León y Rafael Alberti (la otra gran residencia será el hotel La Florida, donde se alojaban la mayoría de corresponsales en Madrid).

⁸³ Explica Irme Schaber (2009: 17–18) que la publicación de la imagen *Muerte de un miliciano* (Cerro Muriano, septiembre de 1937) se había apoderado del uso de la firma Capa. Para los futuros trabajos conjuntos decidieron utilizar Reportage Capa & Taro, una fusión de dos nombres que permitía a Taro salir de la sombra proyectada por la figura de Capa (el fotógrafo guerrero, que trabaja exponiéndose a condiciones extremadamente peligrosas). A partir de entonces, Taro utilizó generalmente el sello rojo con la firma Photo Taro para los proyectos propios e independientes. Asimismo, Schaber deduce la inconformidad de la fotógrafa alemana ante esta posición velada, según los testimonios que incluye en su investigación. Todo parece indicar que la trayectoria de Taro apunta hacia una firme intención de lograr un lugar propio en el ámbito profesional (Arroyo, 2010: 269).

progresiva restauración de las estructuras tradicionales⁸⁴.

España: una patria donde morir.

La corta pero fértil carrera como fotorreportera de Gerda Taro se desarrolla por completo en España. Durante el primer viaje que realiza a nuestro país, y que dura alrededor de dos meses, agosto y septiembre de 1936, ella y Capa buscan y persiguen el campo de batalla, sin embargo las confrontaciones militares no llegan. Primero arriban a Barcelona, donde recogen la cotidianidad de la preparación para la guerra. Se desplazan a continuación al frente de Aragón, pasan por Madrid, y llegan a principios de septiembre a Córdoba, donde el 5 de septiembre se espera la ofensiva republicana en el Cerro Muriano. Allí conseguirán congelar la imagen tan ansiada, que beneficiará la venta de sus fotografías: *La muerte de un miliciano*. Este icono universal del fotorreportaje moderno de guerra se obtuvo como resultado de una metodología colaborativa, públicamente reconocida bajo el copyright común Robert Capa, que ha exigido en la práctica un acuerdo técnico y de coordinación en la elección de los temas y contenidos, basado en la división del trabajo que surge de los métodos para sobrevivir y prosperar en París. Los análisis del conjunto de su obra demuestran que, durante estas semanas, la pareja de fotógrafos trabaja sobre una base laboral de confianza mutua que, por un lado, garantiza un margen de desarrollo individual pero, por otro, excluye la competencia dado que todas las imágenes son identificadas por el sello común Robert Capa. No obstante, la célebre instantánea reporta el éxito profesional en exclusiva al varón y, muy posiblemente, precipita la progresiva pero irreversible independencia profesional de la fotógrafa.

A mediados de febrero de 1937, la pareja regresa a España y juntos comienzan a publicar bajo una nueva firma: Reportage Capa & Taro. El primer gran reportaje bajo este sello se difunde en *Regards* el 18 de marzo de 1937. Continúan trabajando bajo esta rúbrica común en el paso de Navacerrada (finales de mayo de 1937) y durante las siguientes semanas. Para este proyecto Taro comienza a utilizar la Leica⁸⁵. Capa toma la cámara cinematográfica Eymo (Schaber, 2009: 23 y 26) y filma para la serie de informativos *The March of Time* (noticiario semanal para la radio y las salas de cine norteamericanas). De nuevo en la capital, la fotógrafa realiza tomas del barrio obrero de Carabanchel (donde se

⁸⁴ Carta de Willi Brandt a Wilhelm Reich, Barcelona, 16 de abril de 1937, citada por Irme Schaber (2009:18).

⁸⁵ Los estudios de identificación se basan mayoritariamente en el criterio de la utilización de diferentes cámaras por cada miembro de la pareja, al menos para las series realizadas durante el primer viaje a España. Mientras Capa utiliza un Leica, de cuya positivación de negativos se obtienen fotos rectangulares, Taro utiliza una Rolleiflex, que obtiene imágenes cuadradas.

prepara la táctica de guerrilla republicana), reportaje que publica, a mediados de junio de 1937, en *Ce Soir* y *Schweizer Illustrierte Zeitung*, así como en *Het Leven* (revista holandesa) y *American Life*. Taro fotografía a los trabajadores en una fábrica de municiones de Madrid, mientras Capa continúa filmando. Consiguen que este material aparezca en un episodio de *The March of Time* titulado “Ensayo de guerra”⁸⁶. Registran también juntos la inauguración, en Valencia el 4 de julio de 1937, del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, Taro con cámara fotográfica y Capa de nuevo con la Eymo. Al término del acto, Capa se dirige a París con la película para entregarla a *Ce Soir*, que en esta ocasión se olvida de mencionar a los fotógrafos de las imágenes que publica. Taro se queda para seguir cubriendo el congreso que continúa durante tres días en Madrid.

La tarde del 6 de julio de 1937, la fotorreportera de *Ce Soir* se encuentra haciendo fotografías en el frente de Brunete. Entre dos de los desplazamientos a esta batalla Gerda Taro acompaña a los escritores del Congreso Internacional en una excursión al frente de Guadalajara, donde en el mes de marzo había presenciado la victoria republicana sobre las tropas de Mussolini. El reportaje de Brunete había consolidado su carrera y ahora su obra era aceptada y publicada por méritos propios, por lo que tras una breve estancia en París para celebrar el Día de la Bastilla, regresa a Madrid desafiando una vez más la estricta prohibición de acudir al frente. Junto a su amigo y también fotorreportero Ted Allan se dirige al campo de batalla situado entre Villanueva de la Cañada y Brunete. Era el 25 de julio de 1937. Subida en el estribo de un gran coche negro en marcha que transportaba heridos, en medio del caos de la retirada republicana, un tanque fuera de control se estrella contra el automóvil y arrolla a Taro. La fotorreportera es conducida al hospital de campaña de la 35ª División en el Escorial, donde muere en las primeras horas del 26 de julio de 1937.

El tratamiento histórico de Gerda Taro.

La muerte convirtió a Gerda Taro en heroína y mártir durante un breve periodo de tiempo. El Partido Comunista francés utilizó su imagen como icono de la lucha revolucionaria, y

⁸⁶ Capa, tras prescindir de su contrato con *Ce Soir*, encuentra una salida en la propuesta de participar en la serie *The March of Time*, un documental sobre la guerra de España que la empresa francesa Time Inc. produce en el país. (Arroyo, 278). El fotógrafo, sin experiencia en cinematografía, acepta la oferta y, aunque graba en abundancia, apenas fueron media docena de secuencias las aprovechables para el trabajo (en Schaber, 2006: 211 y Whelan, 2003: 155). Capa y Taro fueron conscientes de la importancia de las grabaciones fílmicas durante la guerra civil. Conocían trabajos como el de Joris Ivens, *The Spanish Earth (Tierra de España)* (1937), con comentarios de Ernest Hemingway, apoyado por el comunista y mecenas de la comunicación por Willi Münzenberg.

organizando un acto conmemorativo de carácter estatal, con el propósito de generar unos efectos políticos que trascendieran el sentimiento de tristeza personal. El Partido adquirió una tumba con una concesión de cien años en el cementerio Père – Lachaise, no muy lejos del muro conmemorativo, cargado de un fuerte simbolismo, en homenaje a los miembros de la Comuna de 1871, y encargó el diseño de esta al escultor Alberto Giacometti. Careció de importancia que Taro no fuera miembro del Partido. Recibió los honores que correspondían a una “hija de París” (Schaber, 2009: 31). El funeral celebrado en su honor, el 1 de agosto de 1937, fue una espectacular manifestación de solidaridad internacional con la República española. La prensa, especialmente el diario *Ce Soir*, así como escritores e intelectuales se sumaron a la construcción hagiográfica como la joven, valiente y bella nueva Juana de Arco de la lucha antifascista. Periódicos y revistas comenzarán ahora a publicar sus trabajos y se apropiarán de la vida de Gerda Taro. Hasta *Life* se hizo eco de su muerte y saca el artículo “La Guerra Civil española mata a su primera fotógrafa” el 16 de agosto de 1937 (Schaber, 2009: 32).



“La guerra civil española mata a su primera fotógrafa”, *Life*, 16 de agosto de 1937

Pero, al cabo de muy poco tiempo, afirma Whelan (2009: 48) que en 1939, Taro era ya un personaje bastante olvidado y su identidad como fotorreportera se borró de los documentos públicos. Ni siquiera el monumento conmemorativo de Capa (1938), *Death of Making*, fue respetado. Robert Capa trabajó en la publicación de este libro junto a su amigo húngaro André Kertész, responsable del diseño gráfico. El periodista americano Jay Allen escribió el prólogo del libro. Este, dedicado a “Gerda Taro, que pasó un año en el frente español, donde se quedó para siempre”, contiene fotografías del periodo inicial de su colaboración, publicadas bajo la firma Photo Capa, y fotografías de 1937, etapa en la que trabajan juntos bajo el sello Reportage Capa & Taro, así como de Taro en solitario con la firma individual Photo Taro. Aproximadamente una cuarta parte de las fotografías son de Taro, pero no se le atribuyen específicamente. Más adelante, con el paso del tiempo, se asignará la autoría de todas a Robert Capa. A partir de aquí la historia, la historia del arte y el ámbito del fotoperiodismo relegarán a Taro al papel de esposa o compañera de Robert Capa. La guerra civil española representa un capítulo crítico en la historia de la fotografía y del cine, que ofrece un amplio campo de investigación en el que, durante décadas, mientras Robert Capa fue reconocido por sus aportaciones a la historia de la verdad y al imaginario del horror de la guerra civil, Gerda Taro figuró como poco más que una nota al pie de página.

Existen múltiples intentos por hallar respuesta a las causas que podrían haber alimentado esta falta de interés generalizado por la obra de Gerda Taro. Al respecto, Kristen Lubben (2009), conservadora asociada del International Center of Photography (ICP), señala dos causas: las connotaciones políticas de su obra, considerada a menudo como expresión de la ideología comunista, y una cuestión de machismo imperante. Sin embargo, Lorna Arroyo (2010: 421) apunta una cuestión más, que tiene que ver con los intereses en la obra de Gerda Taro por parte de las empresas editoriales que han trabajado con la firma Robert Capa. Éstas, controlando la información, no han mostrado sus fotografías hasta la simbólica fecha de 2007, año en el que se produce la definitiva recuperación del conjunto de obra perdida. Parece que el descubrimiento de los negativos desaparecidos en Francia del trabajo tomado por Taro, Chim y Capa durante la guerra civil española, la llamada maleta mexicana, ha ayudado a estudiar en profundidad el alcance o la representatividad de sus obras completas (Schaber, 2009). Por otro lado, la sensación creada en el frente por la “graciosa periodista” plantea cuestiones relativas a una “perspectiva femenina” o a “una estética femenina”, pero también sobre la percepción de los soldados como hombres, que seguramente debían presentarse ante la joven con el pelo bien cortado,

algo que quizás hubiera sido distinto si se hubiera tratado de un fotógrafo. Las fotografías de Taro tienen tanto que ver con la revolución y la guerra como con la aparición de la mujer delante y detrás de la cámara.

El uso del medio: herramienta de comunicación.

Las figuras de Taro y Capa están indisolublemente vinculadas a lo que hoy entendemos como reportaje gráfico moderno. Que los avances técnicos de la fotografía permitiesen a los fotorreporteros de guerra acceder a aquellos espacios que hasta el momento estaban prohibidos, no es la única circunstancia que describe el trabajo gráfico de los fotógrafos. Junto a su compañero Chim, se centraron en la población civil, y adoptaron conscientemente una posición desde la que testimoniaban los destructivos acontecimientos desde el punto de vista de las víctimas. La misma perspectiva había sido adoptada cien años antes por Goya en una de sus aguafuertes de la serie *Desastres de la guerra* titulado *Yo lo vi*⁸⁷. Los tres fotorreporteros proyectaban sus inclinaciones políticas sobre la nueva manera de hacer reportaje fotográfico de guerra y explicitaron su compromiso mediante gestos de solidaridad, como cuando obsequiaron a la República española con fotos para el volumen ilustrado *The Spanish People's Fight for Liberty* de 1937 (Schaber, 2009: 19).

Las primeras imágenes de Taro reflejan la euforia revolucionaria de los primeros días, con gente alegre que conquista la calle y el optimismo imperante durante las primeras semanas: niños jugando en la barricadas, parejas felices, mujeres patrullando vestidas con el mono azul típico de los trabajadores. Taro se concentró en las personas, utilizando un lenguaje sorprendentemente claro, gráfico y pictórico para transmitir su transformación en colectividad. Los mínimos detalles son superfluos, lo circundante y los fondos son, por motivos de orden práctico, irrelevantes. Fue en el transcurso de su estancia en Cataluña y Aragón cuando Taro produjo metáforas fascinantes y declaraciones de un carácter profundamente simbólico, aparentemente generadas por la capacidad de imaginación de los protagonistas y de la propia fotógrafa. En esta primeras series recurre a elementos

⁸⁷ El valor de la serie *Desastres de la guerra*, a la que pertenece *Yo lo vi* (estampa 44) viene determinado en gran medida por su verosimilitud, que la convierte en referente visual de los acontecimientos bélicos. Sin embargo, es evidente que muchas de las escenas representadas no pudieron ser vistas de primera mano por Goya sin riesgo de perder su propia vida, por lo que se debe pensar en una reelaboración intelectual del artista a partir de testimonios contemporáneos. Pero, es también cierto que en ocasiones es posible considerar las estampas como un testimonio personal de lo visto. La representación objetiva tiene en esta estampa su mejor ejemplo. A partir del título, *Yo lo vi*, la imagen se convierte en un documento visual de lo sucedido, del que Goya actúa como notario. Asimismo, Goya demostró en esta serie una aproximación al sufrimiento de la población. El carácter testimonial y humanista por tanto, adquiere ya un gran valor en la producción artística del pintor aragonés.

tradicionales del repertorio iconográfico del guerrero (puños cerrados, héroes, campesinos desafiantes) al modo de los carteles de guerra republicanos. Como es lógico, Taro estaba influida tanto por la imaginería generada por los medios de comunicación y el clima intelectual de la República de Weimar, como por el entorno político y cultural de su exilio en París. La fotógrafa alemana había visto películas rusas en Leipzig y París, y en 1929 visitó en Stuttgart la legendaria exposición Film und Foto en la que estuvo muy presente la Nueva Visión de László Moholy-Nagy. El reportaje que Taro y Capa hacen del barco de guerra *Jaime I*, “The Spanish Potemkin”, y que Robert Capa publicará en *Death in the Making*, testimonia esta influencia estética.

Ya durante las primeras semanas de la guerra civil española Gerda Taro y Robert Capa abandonaron la posición segura y distante habitual de los periodistas y buscan “nuevos ángulos” desde donde participar solidariamente junto a quienes luchaban. Esto significaba acercarse la máximo posible a los voluntarios de las Brigadas Internacionales y compartir los mismos riesgos y peligros a los que éstos se enfrentaban. “Esta es realmente la única manera de poder entenderlos”, explicaba la fotógrafa a Marc Ribécourt, su colega de *Ce Soir* en España (cit. Schaber, 2009: 23). Esta voluntad de “proximidad” (triple proximidad: con la lucha, a la gente y al objetivo) fue un elemento fundamental del método de trabajo. Si efectivamente se acercaron peligrosamente a los objetivos de sus fotografías, esta voluntad no atendía a situarse desde la perspectiva de la cámara como arma, tan típica de muchos fotógrafos de guerra, sino que se trataba más bien de una implicación emocional basada en la solidaridad, como lo demuestran las innumerables relaciones de camaradería que mantuvieron con la población civil y militar. Los mejoras técnicas de la fotografía abrían el camino a nuevas formas de trabajar que animaban a los fotógrafos a ir a los lugares y a participar literalmente⁸⁸.

Las fuerzas militares sublevadas comienzan a bombardear sobre la población civil, el 26 de abril de 1937 en Guernica y tres semanas más tarde en Valencia, donde Taro fotografió el resultado de los ataques nocturnos sobre la población civil. Tanto en el hospital como en el depósito de cadáveres, las víctimas se habían tapado improvisadamente con sábanas. La fotógrafa recoge, también, la expresión angustiada de los familiares que esperaban a la salida del hospital, personas jóvenes y ancianas encarceladas tras los barrotes (y que aludían al secuestro). La revista *Regards* publica el reportaje fotográfico “Ensayo total para la guerra total”. La fotógrafa alemana comienza a realizar series sobre

⁸⁸ La forma de trabajar de Taro y Capa fue recogida en un relato de la época por Clemente Cimorra (1936) en *La Voz*. El periodista madrileño se había encontrado con ellos en las afueras de Cerro Muriano el 6 de septiembre de 1936, donde se había conseguido la imagen *Muerte de un miliciano*.

temas económicos, humanitarios y educativos, pero que no resultaban atractivos para la actualidad informativa. Gerda Taro se veía como una más de la generación de vanguardistas que habían comprendido la responsabilidad del arte con la sociedad, actitud que difuminaba la frontera entre la vanguardia y la cultura de masas (Taro consiguió publicar algunas de estas series en *Photo-History* bajo el título de “War in Spain”). Este tipo de material fue útil para el movimiento solidario internacional, usándose para ilustrar folletos del Yiddish Botwin Company, del POUM y en las páginas de *L'Unité*⁸⁹. Gerda Taro no milita en los partidos políticos que participan desde el bando republicano en la guerra civil, pero simpatiza, o más bien se compromete, con la verdad de los hechos. Al saber de la ofensiva republicana de Brunete contra los franquistas, que amenazaban con cortar una carretera vital que unía Madrid con Valencia, se desplaza al frente de la capital española. Busca recoger imágenes que convenzan a las grandes potencias democráticas de lo que está sucediendo en España.

Maspero (2010: 76) explica que si hubiese que identificar una forma abierta de compromiso político en Gerda Taro se encontraría en el juego apolítico⁹⁰, entendido este como una forma de resistencia, un arma política. Fue su medio de supervivencia esencial ante el terror nazi y los apuros impuestos por una sociedad hostil. En este sentido, se puede conectar el trabajo de Taro y Capa con otro el de otro artista, maestro del juego de los fotomontajes, emigrante, como ellos, que en aquella época lleva a cabo un combate singular contra el nazismo en Praga: John Heartfield. Los tres fueron más allá del humor y de la ironía. Crearon elementos gráficos de resistencia y combate (Maspero, 2010: 89).

⁸⁹ Boletín informativo del International Red Air, que se imprimía en francés y alemán.

⁹⁰ De hecho, es probable que esta posición apolítica les permita a ella y Capa continuar trabajando cuando se produce la “guerra civil dentro de la guerra civil”, es decir la trágica ruptura entre comunistas y anarquistas, que culminó con una lucha armada en mayo de 1937 en las calles de Barcelona, con la derrota del POUM y el asesinato de uno de sus dirigentes, Andreu Nin, y por lo que algunos compañeros periodistas se vieron obligados a abandonar la contienda.

4. BALLESTER Y TARO, ENTRE LA MILITANCIA POLÍTICA Y EL COMPROMISO SOCIAL: A MODO DE CONCLUSIÓN.

Como el resto de nuestro acontecer histórico, el arte español del siglo XX quedó violentamente fracturado por el conflicto bélico de 1936 y su fatal desenlace, partiéndose en dos hemisferios cronológicos claramente diferenciados: hasta y después de la guerra civil. Sin embargo, como hemos visto hasta ahora, durante el conflicto bélico que dividió España en dos bandos, dentro y fuera de nuestras fronteras se continuó generando una cultura visual en y de “tiempo de guerra” (Pérez Segura, 2012). Si bien los artistas españoles que residían y trabajaban fuera del contexto peninsular (París, primer tercio siglo XX) tuvieron un papel fundamental en el surgimiento y aceptación de las nuevas ideas estéticas (vanguardias históricas), los trabajos de aquellos artistas que permanecieron dentro hasta el estallido del conflicto bélico, como Maruja Mallo, Remedios Varo o Ángeles Santos, también apuntaban en esta dirección rupturista con respecto a la tradición. En cierto modo, las influencias vanguardistas se estaban dejando notar en el contexto español, y para algunos artistas militantes, el realismo social ruso estaba dejando ver sus efectos⁹¹. Para Renau, Carreño o Rodríguez Luna primaba la función revolucionaria del arte, mientras otros, como Alberto Sánchez o Ramón Gaya, encarnaban su antítesis y representaban la imagen tradicional del artista. Sea como fuere, no se había logrado una forma visual específica para tiempos de guerra. Sin embargo, de pronto, desaparecen los esquemas tradicionales sobre la naturaleza y producción de la obra de arte y el aparato visual surgido entonces amplió sus posibilidades de acción hasta el límite. Lo verdaderamente revolucionario hubiese sido una ruptura en el sistema jerárquico del arte, pero la guerra civil no supuso este cambio tan profundo⁹². La gran novedad fue que, junto al arte “elevado”, proliferaron nuevas formas visuales (podríamos denominarla cultura de “tiempo de guerra”), donde el arte popular adquirió un protagonismo destacado en un país todavía mayoritariamente rural, asumió una condición revolucionaria frente a lo cosmopolita burgués, y se presentó como una manifestación auténtica en sus formas frente a la supuesta farsa del otro arte (buen ejemplo de ello podrían ser las aucas, series de estampas acompañadas de versos pareados que se habían popularizado en el siglo XVIII y con las que experimentó Picasso⁹³).

⁹¹ En este sentido, afirma Javier Pérez Segura (2012: 309) que el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 acabó siendo tan revolucionario como gigantesca *machine à regarder*.

⁹² De hecho Josep Renau (1937) denunció la intromisión de aficionados en la producción de carteles de guerra en el mencionada texto “El cartel político”.

⁹³ Uno de estos trabajos de carácter popular es *Sueño y mentira de Franco*, compuesto por un texto y

Las revistas como arte público de masas o exposición de militancia

En la coyuntura bélica, existió además una obsesión por parte de colectivos intelectuales por distribuir cultura a toda costa. En este sentido, escritores, artistas plásticos, fotógrafos, ilustradores y tipógrafos encontraron en el soporte impreso el lugar idóneo donde conectar sus ideales políticos con sus planteamientos artísticos. Los artistas no habían sido ajenos al crecimiento de la prensa ilustrada y participaban de su consumo (eran consumidores habituales de productos de masas).



Robert Capa, *Una miliciiana lee una revista en Barcelona*, agosto de 1936

Dejando a un lado las categorías tradicionales de “alto y bajo”, “de élite y de masas” y “original y reproducción”, la revista es en sí misma un signo (material y visual) complejo –y en ocasiones contradictorio– de la modernidad: como un producto de la colaboración de un consejo editorial o un taller de impresión cuya difusión se aleja de los espacios tradicionales de exposición y, por tanto, se expande hacia diferentes públicos. Las artes visuales se incorporan a la revistas, de una u otra manera, ya sea en portadas, en los artículos o como parte de la misión central de la publicación. Desde las publicaciones

dieciocho aguafuertes en tres láminas, que fue publicado en *Nueva Cultura* en el mismo número en el que aparecen las fotografías de Dora Maar documentando el proceso de formalización del *Guernica*. Véase Picasso (1937 a y b)

cuidadosamente impresas hasta los periódicos murales confeccionados de forma precaria y manual, la proliferación, variedad y pluralidad de revistas que circularon durante esos años (nacionales y extranjeras) suponen un indispensable material para conocer la situación cultural y social. Durante la guerra, el arte se distribuye en los quioscos, se pasa de mano en mano, se pega en los muros de las calles y se contempla en el recorrido de casa al trabajo⁹⁴. La pintura, el dibujo, la fotografía o el fotomontaje son consumidos por las masas a través de revistas y prensa, carteles y postales. Las bellas artes han pasado de imitar la selectiva cultura del salón a adentrarse en el peligroso territorio de la ideología política. El conjunto de las publicaciones supuso el medio más importante de propaganda durante la guerra.

Ejercicio comparativo.

Las revistas se convierten en estos años en órganos de expresión de los partidos y las organizaciones políticas de ideologías opuestas, son la plataforma de exhibición y difusión del arte y la cultura, se producen de forma colectiva (equipos editoriales, con la participación, incluso, de otros colectivos sociales) y se difunden en amplias tiradas. Proporcionan información a la población, se distribuyen en la calle y espacios públicos, se intercambian y forman parte de la vida cotidiana durante la guerra. Existen, eso sí, notables diferencias entre las que se publican dentro de España y las extranjeras. Sin detenerse en las diferencias de forma, calidad y contenido entre las que se difunden en un bando u otro de la contienda española, las revistas producidas dentro de las fronteras españolas cumplen principalmente una función: la de convencer (propaganda) de las causas e informar del desarrollo de la guerra. Así, coexistirán desde revistas de trinchera y periódicos murales a revistas culturales especializadas y revistas femeninas, dirigidas a todo tipo de lectores. En el ámbito internacional, las principales revistas internacionales trabajan para dar testimonio (real) de lo que está sucediendo en España. Aunque entre los objetivos de la prensa extranjera se encontraba contar su “verdad” de la guerra, es evidente que entre la red de agencias de información internacionales existían unos intereses comerciales y de prestigio que no perseguían las revistas españolas.

⁹⁴ La forma y contenido de las publicaciones periódicas nacionales durante la guerra civil española han sido objeto de estudio de numerosas investigaciones, entre ellas la del Colectivo 36 (1982) sobre las publicaciones femeninas durante la guerra o las llevadas a cabo por Jordana Mendelson (2007) y (2009) desde un punto de vista teórico – artístico.

El medio impreso proporcionó a Manuela Ballester y Gerda Taro el soporte adecuado para visibilizar su producción artística, así como para la transmisión de sus ideales. Pese a ello, existen grandes diferencias en la forma en que llegan al campo editorial y en las metas que cada una persigue. Ballester inicia su trayectoria al mando de la revista femenina *Pasionaria* en 1937, como herramienta de propaganda de AMA en Valencia. La misma aparición de la revista se convierte en sí en noticia de interés para la prensa nacional, como se puede apreciar en la publicación de *Crónica*⁹⁵, lo que muestra el buen funcionamiento del sistema propagandístico. Como tantas otras revistas vinculadas a las asociaciones femeninas dependientes de los organismos políticos, *Pasionaria* es un proyecto político de movilización femenina al servicio del esfuerzo bélico. Aunque en el editorial del primer número Ballester presenta la clara voluntad de la revista por ocuparse de las luchas específicas de las mujeres durante el conflicto, en la entrevista a Ballester para el reportaje de *Crónica*, afirma la pintora valenciana que el nombre de la publicación adquiere una fuerte dimensión simbólica al estar dedicado a Dolores Ibárruri, la dirigente del PCE, quien representa a la perfección la imagen de la madre coraje como madrina de la contienda española. Esta imagen femenina de la guerra, junto al icono del llanto desgarrador de la mujer esposa, madre o hermana, serán estereotipos a los que se recurrirá en todo tipo de propaganda de guerra. Como en tantas otras revistas publicadas durante el conflicto, colaboran en la ilustración de *Pasionaria* artistas como el pintor José Bardasano, esposo de la también cartelista Juana Francisca Rubio, con una clara intención propagandística. En esta ocasión recoge un icono femenino de la contienda: el dolor de la madre como símbolo universal del sufrimiento en el conflicto bélico. Durante la guerra civil, Ballester dedica todo su tiempo y esfuerzos a la militancia comunista y a la causa antifascista a través de *Pasionaria*⁹⁶. Abandona durante esta etapa su faceta como pintora (que retomará en el exilio) y, a excepción de los dibujos antifascistas que realiza para el diario *La Verdad* en 1938, renuncia a las colaboraciones con otras revistas como

⁹⁵ *Crónica* fue junto a *Mundo Gráfico y Estampa* una de las revistas de información más importantes de la Segunda República. Entre las tres se repartían el mercado editorial de prensa de forma organizada, tanto de lectores como publicitario.

⁹⁶ *Pasionaria* no es una revista cultural, sino un órgano de expresión del PC valenciano. En los números consultados, n. 10, 19, 20, 22, 23 todos de 1937, se ha podido comprobar que la revista se dedicaba a facilitar información sobre el frente, a promocionar los logros y bondades de la administración republicana y del sistema social vinculado a la lucha obrera y trataba temas de interés para las mujeres como el trabajo durante la guerra. En sus páginas escribieron Dolores Ibárruri ("Dolores Ibárruri llama a las mujeres del mundo") y María Zambrano, entre otras. No se ha encontrado ningún texto escrito por la propia Manuela Ballester (si bien figura siempre como directora de la revista) y la única ilustración (fotografía, fotomontaje, grabado, etc.) firmada por su autor es la portada de Bardasano a la que se ha hecho referencia, lo que hace pensar que la publicación en ningún momento se interesará por los debates sobre arte que se estaban dando en otros medios impresos.

Nueva Cultura. Sin embargo, nunca abandonará sus obligaciones como madre.



Manuela Ballester, Fotomontaje para el artículo de Renau "El viejo inspector de la vida. Cuento soviético"

Ya durante su etapa de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Manuela Ballester realizaba trabajos de ilustración y experimenta con el fotomontaje, a pesar de que su principal interés fuese la pintura. En 1935, comienza a colaborar con *Nueva Cultura*, revista que Josep Renau había impulsado ese mismo año. La revista valenciana, comprometida con la crítica de arte y la política desde el punto de vista comunista, basa su fuerza en el contenido visual, para lo que la fotografía y el fotomontaje serán herramientas esenciales. En el número 9 de *Nueva Cultura*, Ballester realiza dos de sus fotomontajes para ilustrar el cuento ruso "El viejo inspector de la vida", traducido al español por el propio Renau (1935). Aunque parece que la imagen acompaña al texto, es innegable la relevante posición que ha tomado frente a este. Ballester experimenta con esta forma artística hacia la que algunos artistas comunistas españoles se estaban inclinando. La complicada técnica del fotomontaje estaba siendo utilizada para denunciar con ácida ironía los males del fascismo por parte del dadaísta alemán John Heartfield, al que Renau (1937a) consideraba, junto a Goya, el artista revolucionario por excelencia. El fotomontaje "arranca los elementos de la realidad primaria e inmediata" (Renau, 1937a: 267) y la construye, no la crea. Su uso en los carteles (y otros medios de arte público de masas) respondía a la urgencia de una mirada objetiva (impactante y movilizadora) sobre los acontecimientos de la guerra, y situaba al artista como constructor

en colectivo y no como creador individual, poniendo el arte al servicio de la voluntad del pueblo⁹⁷.

Antes del estallido del conflicto bélico, Ballester había sido consciente de la necesidad de escribir sobre arte. En el número 5 (1935) publica la crítica “Mujeres intelectuales”, donde expone los nuevos criterios para la función social del arte, aprovechando el monográfico de *Noroeste* dedicado a la exposición de la Librería Internacional de Zaragoza. Del mismo modo que sus compañeros comunistas, Ballester rechaza el arte vanguardista español por descompuesto, decadente y burgués, situado fuera de la realidad social, al servicio de los intereses del sistema capitalista (“El capitalismo [...] Intenta anular todo lo que puede precipitar su fin, y fomenta lo que ha de mantenerle [...] a los que tratan de defender sus cajas de caudales, [...] A esos sí les interesa que se fabriquen esas «obras de arte»”). Acusa, además, a las artistas que exponen en la Librería de reproducir “vanguardistas inquietudes masculinas” y no atender a sus propios deseos. A estos deseos añade la exigencia de un posicionamiento antibelicista (de carácter natural, vinculado a los valores de la maternidad) en la obra de las artistas para su correcta adecuación al compromiso social y al “espíritu de mujer”⁹⁸. Reconoce así, una particular expresión de la mujer creadora. En cierto modo, la crítica de Ballester refleja las contradicciones de ciertos discursos del período de entreguerras, en los que las mujeres son situadas en los límites de la vida moderna: si por un lado representan el cambio necesario hacia la modernidad a través del concepto de “nueva mujer”, por otro son un reducto de tradición y estabilidad en medio de un mundo que se transforma a gran velocidad.

No obstante, la postura un tanto esencialista de la vocación antibelicista de las mujeres ya estaba presente en el trabajo de Virginia Woolf (*Una habitación propia*, 1929)⁹⁹, que formaliza con firmeza en *Tres Guineas* (1938), su valioso estudio en defensa del pacifismo y de los derechos de las mujeres, escrito durante la guerra civil. La autora confiesa en su ensayo que el punto de partida de su texto es la conmoción que le ha causado la visión de cuerpos muertos y casas destrozadas, a través de las fotografías que “el gobierno español envía [a los periódicos ingleses] con paciencia pertinaz dos veces a la semana”

⁹⁷ Recuérdese que el fotomontaje (arma de guerra utilizada por el aparato cultural republicano) es un formato que distingue claramente el arte de guerra republicano del que se produjo en la zona franquista.

⁹⁸ Ballester (1935) utiliza este término advirtiendo que el vocablo “femenino” ha perdido su significado (“no se perciba siquiera latente el espíritu femenino; y no quisiera decir femenino porque quizás este adjetivo ha perdido para muchos su exacto significado; diré “espíritu de mujer”). En esta declaración se puede notar que hay una cierta reticencia a aceptar el concepto de “nueva mujer”, de aspecto andrógino, liberal, etc. como propiamente femenino.

⁹⁹ Véanse las notas 27 y 40 referentes al posicionamiento antibelicista de las feministas socialistas alemanas y la artista Käthe Kollwitz.

(cit. Sontag, 2003: 11). En su texto, Woolf defenderá una sensibilidad diferenciada ante los conflictos bélicos entre mujeres y hombres. Así, las mujeres adoptan una postura ante los conflictos bélicos que difiere radicalmente de la responsabilidad de los hombres en los orígenes del impulso bélico.



Gerda Taro, *Víctimas de un bombardeo aéreo en el depósito de cadáveres*, Valencia, 1937

Sin embargo, a diferencia de otras intelectuales de la época, que participan activamente en la guerra civil, Woolf no vive la realidad del conflicto en primera persona. La escritora anglosajona extrae sus conclusiones apoyándose en el carácter “veraz” de la fotografía. Pero, ¿qué fotos son esas exactamente? ¿Acaso se tratan de las imágenes de niños muertos utilizadas por el valenciano Rafael Pérez Contel para el cartelismo de guerra republicano, tomadas tras el primer bombardeo sobre Madrid? Gerda Taro fotografía el 14 de mayo de 1937 a las víctimas del bombardeo aéreo de Valencia en el depósito de cadáveres, y el reportaje será publicado en *Regards* bajo el título “Ensayo total para la guerra total”. Cuando François Maspero (2010: 101) analiza esta serie alude a una predisposición femenina a la sensibilidad ante los gritos y la agonía de los pueblos, de la que Robert Capa parece carecer, pues el fotógrafo húngaro nunca tomó fotografías de los cadáveres durante la guerra. Sin embargo, Javier Pérez Segura (2012: 314 – 315) afirma que la violencia fue una actitud habitual durante los años treinta del siglo pasado, dentro y fuera de España, que definió de forma significativa a todos los regímenes (totalitarios o

no)¹⁰⁰. Según Pérez Segura (2012), la guerra civil no hizo sino ampliar los “escenarios de violencia” y convertirlos en argumento principal de propaganda de ambos bandos. La violencia como motivo predominante fue tratada ampliamente por la fotografía, consiguiendo un equilibrio entre el documento, la crónica y su capacidad de trascender a un discurso más general. Las fotografías de la morgue tomadas por Gerda Taro van un paso más allá de los habituales paisajes de destrucción y muerte, y exhiben brutalmente los cadáveres que corrían el riesgo de convertirse en cosas, en colgajos de carne. Pero ella no es la única que retrata de una forma tan brutal la violencia. Agustín Centelles y el estudio de los hermanos Mayo también la recogen en algunos de sus reportajes. Asimismo, la violencia congelada ya estaba siendo utilizada por la prensa internacional tras el bombardeo de Madrid en octubre de 1936, que el Comité de Propaganda republicano oculta a la población civil, pero que el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya se ocupa de difundir a la prensa extranjera para ofrecer una amplia cobertura del criminal atentado¹⁰¹.

La actividad de Gerda Taro está muy lejos de los objetivos perseguidos por las revistas en las que participa Manuela Ballester, *Pasionaria* y *Nueva Cultura*, vinculadas a los organismos del PCE. Éstas surgen como una vía de adoctrinamiento político y una herramienta importante para la alfabetización, así como una demostración de que la autoría colectiva estaba por encima de la personal. Las revistas con las que habitualmente colabora Gerda Taro, *Regards* y *Ce Soir*, si bien son producto de los intereses políticos del Frente Popular y del Partido Comunista, siguen el modelo de *Vu*, basado en la independencia profesional de los fotorreporteros y condicionado por el volumen de ventas. *Life* o *Vu* quieren educar a las masas a su modo, seleccionando los temas en relación a las preocupaciones y sueños de la gente. Como describía Gisèle Freund (1976: 128): “Había que ser popular para hacerse entender de todos, vulgarizar las ciencias y las artes”. El elemento del que se sirve para acercar las publicaciones al mayor número de lectores es la fotografía, que aporta la veracidad necesaria a los reportajes, por ser la reproducción exacta de la vida. Sin embargo, son múltiples los métodos para alterar el significado de las fotos (yuxtaposición de imágenes, textos y titulares que las acompañan), elementos con los que Virginia Woolf no había contado en su lectura de los hechos. Más allá de la mirada de quien fotografía, en última instancia,

¹⁰⁰ Como ejemplos, el documental de Luis Buñuel *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) o los reportajes fotográficos de Agustín Centelles sobre los disturbios de Barcelona en febrero de 1936.

¹⁰¹ Se tratan de fotografías de rostros infantiles sacadas en el Depósito Judicial de Madrid, que la revista francesa comunista *Regards* publicó el 11 de noviembre de 1936 bajo el titular “Nous accusons”. La misma revista publicaría el reportaje de Taro bajo el título “Ensayo total para la guerra total”.

son los equipos editoriales quienes manipulan las tomas para adaptarlas a la línea de trabajo de las revistas, así como para conseguir el mayor impacto posible del reportaje, supuestamente objetivo.

Los primeros contactos que Gerta Pohorylle mantiene con el medio fotográfico y las agencias de prensa están vinculados a la necesidad de supervivencia, a las circunstancias vitales relacionadas con su condición como emigrante, en un país que comienza a ser hostil para los refugiados políticos. Consigue acreditarse como fotorreportera (4 de febrero de 1936) para obtener la tarjeta de residencia que le permita legalizar su situación en Francia y, junto a André Friedmann, crea el sello comercial Robert Capa, bajo el cual publicarán sus fotografías. La irrupción de la guerra civil española, convertida en un fenómeno mediático, se convierte en el espacio donde iniciarse en esta profesión y proporcionará a Taro el territorio donde recuperar su autonomía personal y profesional.



Robert Capa, *Gerda Taro con un soldado republicano*, frente de Córdoba, 1936

Precisamente, es esa autonomía profesional la que caracteriza al fotorreportero moderno, que en las figuras de Robert Capa, Gerda Taro, Chim y Agustín Centelles, entre otros, se convierte en el fotógrafo de guerra. Ellos accederán a espacios hasta el momento inaccesibles para la fotografía de prensa, ya fuese por la censura o por el lastre de los

recursos técnicos. Pero además, su trabajo se caracterizará por el compromiso social con las víctimas que sufren las consecuencias de la lucha entre las diferentes fuerzas políticas que se batían durante guerra. La evolución de ese compromiso, así como de la técnica fotográfica y las formas experimentales, quedan perfectamente reflejadas en el desarrollo de sus fotorreportajes.

En septiembre de ese mismo año Taro y Capa conseguirán acceder a la batalla en el Cerro Muriano, desde donde se tomará la tan laureada y polémica fotografía *La muerte de un miliciano*. Es en este mismo frente de Córdoba (septiembre de 1936) donde el fotorreportero capta imágenes que demuestran la cercanía del equipo gráfico a la acción de la milicia. Estas tomas, en las que Taro aparece protegiéndose del fuego de artillería junto a un soldado republicano, nos hacen pensar que su finalidad es la de poner de manifiesto el nuevo concepto del fotorreporterismo, que serviría de promoción para su equipo empresarial, y que ha sido definido por la tan denostada y descontextualizada máxima de Capa “si las fotos no son lo bastante buenas, es que uno no se ha acercado lo suficiente”. El hecho es que no fueron muchas las fotografías tomadas de Taro por Capa, quizás porque la intencionalidad de sus tomas nunca tuvo un carácter artístico ni personal. De una forma u otra, estas imágenes son un legado que ofrece a nuestra memoria la presencia activa de la fotorreportera en el frente, ejerciendo su profesión hasta las últimas consecuencias, como una miliciana más que muestra su compromiso con los valores democráticos.

Sin embargo, el instante congelado de la muerte de un miliciano por el disparo de una bala proporcionó la indiscutible fama de la marca Robert Capa, que recae exclusivamente sobre la figura masculina del equipo. Esta circunstancia empujó decididamente a Taro a buscar un lugar propio en el ámbito profesional. La primera vez que se reconoce su trabajo en una publicación bajo el sello Photo Capa & Taro es en el *Berliner Illustrierter Zeitung*, el 3 de septiembre de 1936, pero el primer gran reportaje fotográfico bajo esta firma no aparecerá publicado, en *Regards*, hasta el 18 de marzo de 1937, ocupándose de los refugiados de Málaga en Almería.

La búsqueda de las imágenes que representasen la victoria antifascista mantuvo a los fotorreporteros pendientes de cualquier movimiento en el campo de batalla. Como declaraba Jaume Miravittles (1977: 10), responsable del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya:

"Se preparaba en el frente de Madrid una importante operación militar, de sorpresa, que se mantenían en el más estricto secreto. Los periodistas (refiriéndose a Capa y

a Taro) «intuían» -y esto es su principal cualidad- que «algo» iba a ocurrir y me asediaban para que les lograra, de una manera u otra, el permiso de trasladarse al Centro. Yo me resistí a todos los intentos de «soborno», pero sucumbí a las irrelevantes súplicas de Gerda".

El testimonio de Miravittles¹⁰², además de mostrar el tono paternalista en el tratamiento de la figura de Gerda Taro, atestigua el interés y la presencia de la fotógrafa en Madrid, a pesar de las prohibiciones del gobierno republicano para acceder al frente de Brunete. La República se preparaba para celebrar la victoria triunfal que, junto al gran éxito de Guadalajara¹⁰³ (donde también estuvo presente Taro), debilitaba definitivamente a las tropas franquistas, lo cual merecía quedar registrado por la prensa.

El 6 de julio de 1937 Gerda Taro ha alcanzado Brunete y allí toma las fotografías que le proporcionarán el deseado reconocimiento profesional. En este trabajo Taro generará nuevos símbolos¹⁰⁴ para la lucha republicana contra el fascismo, como la instantánea que muestra a un soldado que pinta en una fachada -previamente grafiteada con el símbolo del yugo, las flechas y el "Arriba España" fascista- la hoz, el martillo junto con el lema "Viva Rusia". Gran parte de las fotografías serán publicadas en *Regards* el día 22 de julio de 1937. La revista concederá dos páginas al reportaje de Gerda Taro, maquetadas con montajes de seis imágenes. Además, la firma Photo Taro destacará por el tamaño de la tipografía en el interior y en la portada de la publicación. La atención dedicada al reportaje constata el éxito profesional e independiente que está logrando la fotógrafa, cuyo estilo, apunta hacia los criterios que comienza a fijar el nuevo periodismo.

El reconocimiento profesional motiva a Taro a continuar trabajando en el frente, pero también reafirma su compromiso con quienes luchan junto a la República española contra el fascismo. Busca las imágenes que cambien la política de no intervención de los regímenes democráticos internacionales. El 22 de julio se desplaza de nuevo al frente de la capital española. Aunque herida, durante un bombardeo fotografía de aviones

¹⁰² Miravittles (1977: 10) asegura, en este mismo texto, que es él quien le consigue los permisos necesarios para acceder a la capital española: "Me las arreglé para que pudiera llegar a Madrid, como empleada de mi Departamento, en unos camiones que habían establecido un servicio regular entre Barceloana y la capital de España. Le entregué los documentos necesarios [...]". Sin embargo, Lorna Beatriz Arroyo (2010: 286) deduce que fue Constanca de Mora, censora y jefa de la Oficina de Prensa Extranjera republicana, quien tramita los salvoconductos.

¹⁰³ La Batalla de Guadalajara (8 de marzo-23 de marzo de 1937) fue una ofensiva planificada el Corpo Truppe Volontarie italiano (ejército fascista) con la Agrupación de carros de asalto y autos blindados, apoyado por otras unidades del ejército franquista, en concreto la División de Soria, para intentar penetrar en la Madrid por el norte. El Ejército Popular consiguió detenerla, celebrándose así una de las pocas victorias conseguidas por el bando republicano durante la guerra civil.

¹⁰⁴ Lorna Beatriz Arroyo (2010: 288-289) argumenta, tras examinar los negativos encontrados en la maleta mexicana, que se trata de imágenes más simbólicas que de testimonios de la realidad.

alemanes (perfectamente identificables por las cruces negras) mientras expresa a Claud Cockburn: “Esta vez, si conseguimos librarnos, tendremos algo que aportar al Comité de no intervención”¹⁰⁵ (cit. Maspero, 2010: 16). El objetivo, ahora, era socavar la política no intervencionista propugnada por los poderes occidentales democráticos.

Así pues, las fotografías que, desde la distancia, permitían a Virginia Woolf identificar una suerte de esencia femenina pacifista y antibelicista, de la que podría llegar a deducirse que la guerra es algo absolutamente ajeno a las mujeres, podrían haber sido tomadas por una mujer como Taro, que, pese a haberse iniciado en la fotografía como última salida profesional, y pese a alimentar con sus fotografías la industria editorial de las potencias que firmaron el pacto de no intervención, demuestra un sólido compromiso con la causa republicana, que es, en último término, la causa antifascista. Al mismo tiempo, las imágenes de Taro, que en la prensa internacional pasaban por registros objetivos de un conflicto de enorme calado político, podrían haber sido apropiadas, reutilizadas y recontextualizadas por parte de cartelistas y fotomontadores como Manuela Ballester, absolutamente identificada con los objetivos comunistas. Su actividad editorial perseguía el fortalecimiento de la conciencia de clase y la ideologización de las mujeres republicanas, cuya participación en la contienda se antojaba fundamental para el bando republicano.



Anónimo, Manuela Ballester

¹⁰⁵ El miedo a otra Gran Guerra y los intereses económicos y diplomáticos de Reino Unido y Francia con España argumentaron la decisión de firmar el pacto de no intervención ante la contienda española. El pacto lo firmaron también URSS, USA, Alemania e Italia, sin embargo estos dos últimos ignoraron el pacto al tiempo que la URSS, por su parte, apoyaba a la República.

A modo de conclusión.

Este trabajo ha tratado de reconstruir los avatares artísticos, vitales y profesionales de dos mujeres durante la guerra civil española. Como se apuntaba en la introducción, sus producciones quedarían así inscritas en una genealogía ocultada por el canon patriarcal. En el caso de Taro, su legado fue ensombrecido por el de su pareja personal y artística, Robert Capa. Ballester, cuya obra es, en todo caso, relativamente pequeña durante la guerra (pese al importante papel jugado en determinadas organizaciones culturales), apenas es recordada como la “mujer” del gran cartelista Josep Renau. La presente investigación podría haberse centrado en otras artistas, pero en las figuras de Taro y Ballester conflúan circunstancias de especial interés sobre las que se ha llamado la atención: el hecho de permanecer a la sombra de “grandes” artistas, la posibilidad de confrontar visiones desde dentro (Ballester) y desde fuera (Taro), la escasa atención bibliográfica que han acaparado sus trabajos, etc. Esta aproximación a las figuras de Taro y Ballester permitiría incluirlas en una narración diferente (más matizada) del arte producido en los años treinta. Un momento en que, procesos históricos como la guerra civil, alteraban el rol social de las mujeres. Al mismo tiempo, tal y como evocaban las preguntas de Pollock que han sido recogidas en los apuntes metodológicos que abrían este texto, sus trabajos son revisados en tanto permiten superar conceptos patriarcales que dominan la práctica historiográfica. Es decir, si se ha recuperado a estas autoras no sólo ha sido sólo con el fin de enriquecer una nómina de mujeres artistas o para mostrar hasta qué punto una ideología patriarcal (y no tanto sus parejas) las relegó a un segundo plano, sino también porque los medios y soportes (el reportaje fotográfico de Taro; los carteles y revistas de Ballester), así como las circunstancias sociales en que fueron producidos sus trabajos durante la guerra contribuyen a superar conceptos como el de obra, artista (genio) o creación, sobre los que se ha construido tradicionalmente la historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA.

Arte y feminismo.

ALARIO, Teresa; MIGUEL, Ana de (2007): “Comentario de la obra de Mary Beth Edelson. Algunas artistas norteamericanas vivas/ La última cena”, en VV. AA. *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.

ALIAGA, Juan Vicente (2013): “Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010”, Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010*. Madrid: This Side Up, pp. 47 – 94.

ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010*. Madrid: This Side Up.

BENSTOCK, Shari (1987). *Women of the left bank*. Austin: University of Texas Press.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción; FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia; LÓPEZ F. CAO, Marián (eds.), (2012). *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Fundamentos.

BUTLER, Judith (2011, [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

_____; COURTIVRON, Isabelle de (1994). *Los otros importantes*. Madrid: Cátedra.

DIEGO, Estrella de (2002): “Figuras de la diferencia”, en Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid: La balsa de la Medusa.

LÓPEZ F. CAO, Marián (1997). *Käthe Kollwitz o el arte solidario (1867-1945)*. Madrid: Ediciones del Orto.

_____, (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.

_____, (2001). *Geografías de la mirada*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM/ AL – MUDAYNA.

_____, (2011). *Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y Horas.

MAYAYO, Patricia (2013): “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010*. Madrid: This Side Up, pp. 19 – 46.

MUJERES EN LAS ARTES VISUALES (MAV). “Informes sobre Mujeres en el sistema del arte en España”. Disponible en <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes> (última consulta 06 septiembre 2013).

NOCHLIN, Linda; SUTHERLAND, Ann (1976). *Women Artist, 1550 – 1950*. New York: Alfred Knopf.

NOCHLIN, Linda (2007): “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 17 – 44.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda (1989, [1981]). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Pandora.

POLLOCK, Griselda (1994): “Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?”. Disponible en español en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#3> (última consulta 06 septiembre 2013)

_____, (1999). *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.

ROSENBLUM, Naomi (1994). *A history of women photographers*. Paris: Abbeville.

VV.AA (2012a). *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Exit.

Bibliografía específica sobre Manuela Ballester y Gerda Taro.

AGRAMUNT, Francisco (1996): “La gran dama de l'exili valencià”, en Manuel García (ed.). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, pp. 121 – 135.

AGUADO, Ana (1996): “Les dones valencianes en la guerra civil (1936 – 1939)”, en Manuel García (ed.). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, pp. 11 – 21.

AGUILERA CERNI, V. et al. (1998). *Arte valenciano años 30*. Valencia: Consell Valencià de Cultura/ Generalitat Valenciana.

ARROYO, Lorna Beatriz (2010). *Documentalismo técnico en la guerra civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*. Castellón: Universitat Jaume I (tesis doctoral).

BALLESTER, Manuela (1935), “Mujeres intelectuales (Notas)”, en *Nueva Cultura*, año I, n. 5, Valencia, 1935, p. 15.

_____, (1954): “La escultora Luisa Roldán”, en Manuel García (1996) *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, pp. 107 – 109.

CIMORRA, Clemente (1936): “Relato sobre la marcha de acción de Cerro Muriano”, año

XVII, n. 4888, Madrid, 1937, p. 1.

FONTAINE, François (2003). *La guerre d'Espagne un deluge de feu et d'images*. Paris: BDIC/BERG Internacional.

GARCÍA, Manuel (ed.), (1996a). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer.

_____, (1996b): "Manuela Ballester: Artista, dona i exiliada", en Manuel García (ed.). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, pp. 71 – 81.

_____, (1996c): "Entrevista amb Manuela Ballester", en Manuel García (ed.). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, p. 83 – 99.

IBÁRRURI, Dolores (1937): "Dolores Ibárruri llama a las mujeres del mundo", en *Pasionaria*, n. 19, Valencia, 1937, p. 2.

LUBBEN, Kristen; SCHABER, Irme; WHELAN, Richard (2009). *Gerda Taro*. Barcelona: MNAC.

MANCEBO, María Fernanda (1996): "Les dones valencianes en la guerra civil (1939 – 1975)", en Manuel García (ed.). *Homenatge a Manuela Ballester*. Valencia: Dirección General de la Mujer, pp. 37 – 63.

MASPERO, François (2010). *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. Madrid: La Fábrica.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2006): "Artistas plásticas en la Guerra Civil", en *Congreso Internacional "La Guerra Civil española 1936-1939" (I)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).

OLMEDA, Fernando (2007). *Gerda Taro, fotógrafa de guerra*. Barcelona: Debate

PRATS RIBELLES, Rafael (ed.), (1998). *Mujeres que fueron por delante/ Dones que van anar al davant*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

RENAU, Josep (1935): "El inspector de la vida", en *Nueva Cultura*, n.9, Valencia, 1935, pp. 10 – 12.

SCHABER, Irme (1994). *Gerta Taro, Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg : eine Biografie*. Marburg: Jonas Verlag.

_____, (2013). *Gerda Taro, Fotoreporterin. Mit Robert Capa im spanischen Bürgerkrieg. Die Biografie*. Marburg: Jonas Verlag.

VIDAL CORRELLA, Vicente (1937): "Las mujeres antifascistas de Valencia editan una revista femenina a la que han dado el título de «Pasionaria»", en *Crónica*, año XI, n. 38₂, Madrid, 1937, p. 9.

VV.AA. (2011). *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. Madrid: La Fábrica.

Fotografía y fotografía de guerra.

FREUND, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

MIRAVITLLES, Jaume (1977): “Introducción a la edición castellana”, en VV. AA. *Fotografía e información de guerra. España 1936 – 1939*. Bienal de Venecia. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 7 – 16.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001): “La guerra civil”, en Juan Miguel Sánchez Vigil. *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis, vol. 47. Madrid: Epasa – Calpe, pp. 356 – 384.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), (2007): *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

VV. AA. (1977). *Fotografía e información de guerra. España 1936 – 1939*. Bienal de Venecia. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 7 – 16.

VV. AA. (1995). *Les dones fotògrafes a la Republica de Weimar, 1919-1933*. Barcelona: Fundació La Caixa.

Historia del arte español y guerra civil.

BONET, Juan Manuel; GIL, Ildefonso Manuel; SERRANO, Jose Enrique (eds.), (1995). *Noreste. Edición facsímil. 1932 1936*. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón.

BRIHUEGA, Jaime (2009): “Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español” , en VV. AA. *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939 – 1969)*. Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones, pp. 15 – 39.

GOLAN, Romy (2012): “La feria universal. Un teatro transmedial”, en V.V.A.A. *Encuentros con los años '30*. Madrid: La Fábrica/ MNCARS, pp. 173 – 187.

MENDELSON, Jordana (2012). *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929 – 1939*. Barcelona: La Central.

MENDELSON, Jordana (2007). *Revistas y guerra, 1936 – 1939*. Madrid: MNCARS.

MENDELSON, Jordana (2009): “Arte y revolución: una recopilación parcial”, en VV. AA. *Desacuerdos 5*. Donostia – San Sebastián: Arteleku, pp. 51 – 82.

PÉREZ SEGURA, Francisco Javier (2001): “Picasso y la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925 – 1936)”, en *Goya: revista de arte*, n. 280, pp. 49 – 54.

PÉREZ SEGURA, Javier (2012): “¡Un paso al frente! Arte, imagen y cultura en la Guerra Civil española”, en VV. AA. *Encuentros con los años treinta*. Madrid: MNCARS, pp. 306 –

319.

PICASSO, Pablo (1937a): “La destrucción de Guernica. Proceso de elaboración de la pintura mural”, en *Nueva Cultura*, año III, n. 4 – 5, Valencia, 1937, pp. 3 – 9.

PICASSO, Pablo (1937b): “Sueño y mentira de Franco”, *Nueva Cultura*, año III, n. 4 – 5, Valencia, 1937, pp. 10 – 13.

RENAU, Josep (1938): “Entre la vida y la muerte”, en Jordana Mendelson (2009): “Arte y revolución: una recopilación parcial”, en VV. AA. *Desacuerdos 5*. Barcelona: Macba, pp. 51 – 82.

_____, (1977): “Notas al margen de *Nueva Cultura*”, en VV. AA (1977). *Nueva cultura: información, crítica y orientación intelectual y Problemas de la nueva cultura*. Vaduz, Liechtenstein : Topos Verlag AG, p. XIII (ed. facs.).

SCHORB, Katarina (2012): “Las fotografías de las exposiciones de arte degenerado en la Alemania de los años treinta”, en V.V.A.A. *Encuentros con los años '30*. Madrid: La Fábrica/ MNCARS, pp. 189 – 195.

_____, (2013): “España años 30. El debate que mantuvo la revista *Nueva Cultura* con el escultor Alberto Sánchez sobre el compromiso del artista en la antesala de la Guerra Civil española”, en *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n. 4, pp. 28 – 35.

VV.AA. (1977). *Nueva cultura: información, crítica y orientación intelectual y Problemas de la nueva cultura*. Vaduz, Liechtenstein : Topos Verlag AG (ed. facs.).

VV.AA. (2012). *Encuentros en los años '30*. Madrid: MNCARS

Historia del cartel

GÓMEZ ESCARDA, María (2008): “La mujer en la propaganda política republicana de la guerra civil española”, en *Barataria. Revista Castellano – Manchega de Ciencias Sociales*, n.9, pp. 83 – 101.

GAYA, Ramón (1937a): “Carta de un pintor a un cartelista”, en *Hora de España*, n.1, Valencia, 1937, pp. 54 – 56.

_____, (1937b): “Contestación a Josep Renau”, en *Hora de España*, n. 3, Valencia, 1937, pp. 59 – 61.

GRIMAU, Carmen (1979). *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

RENAU, Josep (1937a): “Contestación a Ramón Gaya”, en *Hora de España*, n. 2, Valencia, 1937, pp. 57 – 60.

_____, (1937b): “El cartel político”, en VV. AA. (1977). *Nueva cultura: información, crítica*

y orientación intelectual y Problemas de la nueva cultura. Vaduz, Liechtenstein : Topos Verlag AG, s/p. (ed. facs.).

SERVÁN, Josefina (1991): “Las mujeres en la cartelística de la Guerra Civil”, en VV. AA. *Las mujeres y la Guerra Civil española. III Jornadas de Estudios Monográficos*. Salamanca, octubre 1989. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales/ Instituto de la Mujer.

Historia general de la guerra civil española.

FRASER, Ronald (2007, [1979]). *Recuérdalo tú, y recuérdaselo a otros: una historia oral de la Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica.

GRAHAM, Helen (2007). *Breve historia de la guerra civil*. Madrid: Espasa Calpe.

PRESTON, Paul (1998). *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza & Janés.

_____, (2011a). *La guerra civil española: reacción, revolución y venganza*. Barcelona: Debolsillo.

_____, (2011b): “Censura y compromiso”, en VV. AA. (2011). *La Maleta Mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. Madrid: La Fábrica, pp. 20 – 33.

Historia de las mujeres durante la guerra civil española.

CENARRO, Ángela (2006): “Movilización femenina para la guerra total. Un ejercicio comparativo”, en *Historia y política*, n. 16, pp. 159-182.

CAPEL, Rosa M^a (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900 – 1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura/ Instituto de la Mujer.

COLECTIVO 36 (1982): “Despertar, represión y letargo de la conciencia feminista. España, 1936 – 1939”, en Rosa M^a Capel (coord.). *Mujer y sociedad en España (1700 – 1975)*. Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 333 – 364.

FOLGUERA, Pilar (1997): “Las mujeres durante la guerra civil”, en Elisa Garrido (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, pp. 515 – 525.

GALLEGO, María Teresa (2006): “Mujeres azules en la Guerra Civil”, en Isabel Morant (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Desde el siglo XX a los umbrales del XXI*, vol. IV. Madrid: Cátedra, pp. 151 – 165.

NIELFA, Gloria (coord.), (1991): “Historia de las mujeres en España”, en Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. II. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 581 – 665.

_____, (2012): “Trabajo, salud y vida cotidiana de las mujeres en España durante el siglo

XX”, en Olivia María Rubio e Isabel Tejeda (dirs.), (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: AC/E, pp. 122 – 139.

RODRIGO, Antonia (1999): *Mujer y exilio, 1939*. Madrid: Compañía Literaria.

SEOANE, Paloma (2009). *Modernización política y laboral, democracia social y movilización femenina en la España anterior a la guerra civil*. Madrid: Universidad Complutense (tesis doctoral). Disponible en la Biblioteca Virtual de la UCM.

USANDIZAGA, Aránzazu (2007). *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*. Donostia – San Sebastián: Nerea.

WOOLF, Virginia (1999, [1938]). *Tres guineas*. Buenos Aires: Lumen.

Teoría y estudios feministas en España.

BALLARÍN, Pilar (2001). *La educación de las mujeres en la España Contemporánea*. Madrid: Síntesis.

CABALLÉ, Anna (2013). *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.

JOHNSON, Roberta; ZUBIAURRE, Maite (eds.), (2012). *Antología del pensamiento feminista español (1726 – 2011)*. Madrid: Cátedra.

MORCILLO, Aurora (2012): “ Españolas: femenino/nismo plural”, en Olivia María Rubio e Isabel Tejeda (dirs.). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: AC/E, pp. 53 – 77.

RUBIO, Olivia María; TEJEDA, Isabel (dirs.). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: AC/E.